

الجديد
السنة السادسة
فكر حر وإبداع جديد
aljadeedmagazine.com
ثقافية عربية جامعة تصدر من لندن
سبتمبر/أيلول 2021 العدد 80
ملف
آنماري إستر
الشاعرة في العالم
العقل الكارثي
وثقافة الخواء
الأدب والتربية وتحولات الذهنية الدينية في الزمن الافتراضي
ISSN 2057-6005

الجديد
aljadeedmagazine.com

مؤسسها وناشرها
هيثم الزبيدي

رئيس التحرير
نوري الجراح

مستشارو التحرير
أحمد برقاوي، أبو بكر العيادي
عبد الرحمن بسيسو، خلدون الشمعة
خطار أبو دياب، ابراهيم الجبين، رشيد الخيون
هيثم حسين، أمير العمري، مفيد نجم
عواد علي، شرف الدين ماجدولين

التصميم والإخراج والتنفيذ
ناصر بخيت

رسامو العدد:
أحمد يازجي، ريم يسوف، أحمد قدور
فؤاد حمدي، علا الأيوبي، حسين جمعان
زينة سليم مصطفى، باية محي الدين
محمد إيسياخم، محمد خدة، ياسر حمود
محمد الأمين عثمان، ساشا أبو خليل، آلاء حمدي
عبدالله مراد

التدقيق اللغوي:
عمارة محمد الرحيلي

الموقع على الإنترنت:
www.aljadeedmagazine.com

الكتابات التي ترسل إلى «الجديد» تكتب خصيصاً لها
لا تدخل المجلة في مراسلات حول ما تعتذر عن نشره.

تصدر عن
Al Arab Publishing Centre
المكتب الرئيسي (لندن) UK
1st Floor
The Quadrant
177 - 179 Hammersmith Road
London
W6 8BS
Dalia Dergham
Al-Arab Media Group

للاعلان
Advertising Department
Tel: +44 20 8742 9262
ads@alarab.co.uk

لمراسلة التحرير
editor@aljadeedmagazine.com

الاشتراك السنوي
للافراد: 60 دولارا. للمؤسسات: 120 أو ما يعادلها
تضاف إليها أجور البريد.

ISSN 2057- 6005



هذا العدد

يحتوي هذا العدد على مقالات فكرية تصدت لعدد من الظواهر الراهنة في العالم العربي والعالم، ومراجعات في قضايا الفكر والأدب والفن ومراجعات نقدية للإصدارات الحديثة ورسائل ثقافية وآراء أدبية وقصص وقصائد.

ويضم العدد ملفين الأول فكري تحت عنوان "العقل الكارثي وثقافة الخواء - الأدب والتربية وتحولات الذهنية الدينية في الزمن الافتراضي" وشاركت فيه نخبة من حملة الأقلام العرب، من فلسطين، سوريا، المغرب والجزائر، والملف الثاني أدبي تحت عنوان "يكون الشاعر كونياً أو لا يكون" ويتضمن حوارا مع الشاعرة الهولندية أنّا ماري أستر، ومختارات من شعرها نقلها إلى العربية الكاتب العراقي حازم كمال الدين.

حوار العدد مع الكاتب السوري بالإيطالية يوسف وقاص تحت عنوان "الصوت المهاجر"، أجرت الحوار للصحافة التركية الكاتبة بيرين بيرسايغيلي مُوتْ، وخصّت "الجديد" بالنص العربي. والحوار يثير جملة من القضايا الشاغلة لكاتب عربي بالإيطالية، انطلاقا من تجربة متوسطية الطابع إنسانية التطلع.

ملف العدد الفكري شارك فيه كل من أحمد برقاوي "الذهنية الدينية الراهنة وتحولاتها الكارثية"، هيثم حسين "الخيال والكارثة والإنسان - هل يمكن للأدب مساعدتنا على تجنّب الكوارث؟"، زواغي عبدالعالي "البيئة الرقمية وتزييف الوعي"، حمزة بومليك "انهيار تربية البيت_ الأجيال الجديدة والثقافة الافتراضية"، حمزة عبدالأمير حسين "ثقافة الاعتراف والزمن الافتراضي"، نبيل عودة "ثقافة التسلط الثقافي".

إلى جانب ذلك، في العدد نصوص سردية، ودراسات في الفن التشكيلي ونص مسرحي، فضلا عن دراسة في قضايا المسرح العربي.

رسالة باريس تقصّى فيها الكاتب الروائي التونسي أبوبكر العيادي عودة ظاهرة الالتزام في الأدب الفرنسي، وذلك انطلاقا من جدل حول الديمقراطية والأدب، وما شهدته الساحة الأدبية في فرنسا منذ أعوام من عودة إلى صورة من صور الالتزام، حيث صار الأدب وسيلة للمطالبة بالمساواة والعدالة والتنديد بالعنف الاجتماعي والعرقي والجنسي، وساهم بعض الكتاب في نشر الإشكاليات التي تشغل الرأي العامّ، فتحولت الثقافة إلى مادة لصراع أيديولوجي جديد على غرار "ثقافة الإلغاء" (Cancel culture) و"ثقافة اليقظة" (Woke culture) في الولايات المتحدة، والمقصود باليقظة هنا هو الوعي بالمشاكل المتعلقة بالعدالة الاجتماعية والمساواة العرقية. وكما يلاحظ العيادي، فقد "أضفى الكتاب، على الأثر الفني قيمة إيتيقية وبُعدا سياسيّا، في وقت تراجعت فيه صورة المثقف بالمعنى الكلاسيكي، وبدأ الحاجز الذي يفصل التزامات الكاتب الخاصة ينهار تحت وقع حركة مزدوجة تتسم بتسييس الخطاب من جهة وتحميل الأدب والفن مسؤولية من جهة أخرى."

بهذا العدد "الـ80" تواصل "الجديد" الصدور في ظل ظروف بالغة الصعوبة، على غير صعيد، وفي مواجهة تحديات وإكراهات لا حصر لها. ولولا تلك النخبة الرائعة من الكتاب الذين يلتفّون من حول المجلة ومشروعها المستقبلي، لكان الصدور قد تعذر حقاً، ولكانت مسيرة هذا المنبر قد آلت إلى ختام. من هنا نوجه التحية إلى كل حملة الأقلام العرب الذين يعتبرون الثقافة القلعة الأخيرة لأمة باتت نهباً للحروب والمآسي والكوارث والأحزان ■

المحرر

لوحة الغلاف للفنانة سعاد عبدالرسول

سعاد عبدالرسول



المحتويات

العدد 80 - سبتمبر/ أيلول 2021



غلاف العدد الماضي أغسطس/آب 2021

وصول البرابرة

عن مدينة كافافي والمعارضة الشعرية
و"المسوخ" و"الأشباح" الذين انتظرهم الشاعر خارج القصيدة

أعتبر قصيدة الشاعر السكندري قسطنطين كافافي "بانتظار البرابرة" قصيدة كبيرة بكل المقاييس. فهي على الرغم ممّا تتسم به من لغة مباشرة إلا أنها رشيقة وآسرة. لافت اختيار شاعرها لمفرداته وما تجسده من صور مبتكرة، ولافتة تراكيبها القائمة على تقنيتي السرد والتكرار، بطريقة ترصف مع كل إعادة لطرح السؤال حجراً لا غنى عنه في عمارة القصيدة وبنيتها الدرامية، وتملك بإيحاءاتها الساخرة وفنيتها اللاعبة قدرة عجيبة على تحريض قارئها الشاعر للمغامرة والذهاب بنفسه إلى مدينة تلك القصيدة، ولكن عن طريق أخرى تجعل من تلك المدينة مدينة الشاعر القارئ، ومن خطاه في إثر خُطى كافافي سفراً في سفر، ومغامرة جمالية تعد بأثر جديد مبتكر.

لمرتين على التوالي وجدت نفسي على أبواب تلك المدينة.

المعارضة الأولى: (بعد تأمل) 1991

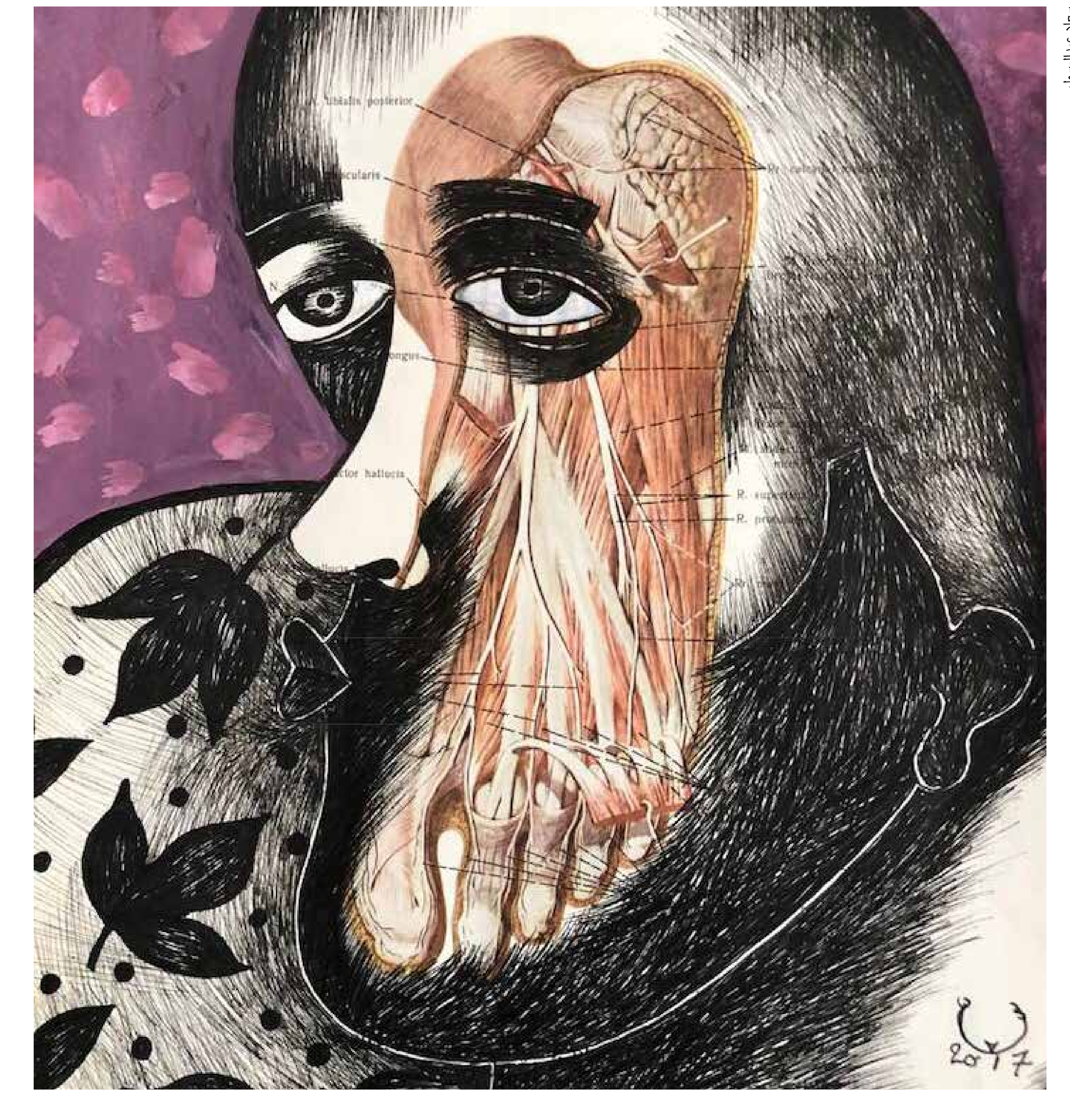
كتبت قصيدتي "بعد تأمل" سنة 1991، ونشرتها سنة 1997. وكان قد مضى على خروجي من سوريا أكثر من عقد، وعلى وصولي إلى لندن 5 سنوات، سبقتها أسفار وحياة متقلبة بين مدن المتوسط: بيروت، قبرص، طرابلس الغرب، أثينا، وخبرات مبهجة وأخرى أليمة. وخلال ذلك العقد، كانت حواسي، وأفكاري، وتصوراتي وانشغالاتي كشاعر، ومعها انتباهاتي مشدودة بصورة ما إلى ما كان يجري في دمشق من احتلال غاشم من قبل طغمة عسكرية لكلّ ما هو مدني في المدينة، كل ما هو مستقل، كل ما هو.

القصيدة ومعارضتها

في بيروت سنة 1981 قرأت للمرة الأولى "بانتظار البرابرة" بترجمة سعدي يوسف. قد لا تكون الترجمة المثالية، ولكنها بالتأكيد كانت ترجمة مغرية. سيترجمها بعد ذلك أكثر من شاعر ومترجم نعيم عطية عن اليونانية، ورفعت سلام عن الفرنسية، وجاءت ترجمة سعدي عن الإنكليزية. وإن كنت لا أفضل أن تأتي ترجمة الشعر عن طريق لغة ثالثة، ولكن عن لغة الأصل مباشرة، لاعتبارات طرحت ونوقشت مرارا، فإن تجربة سعدي مع قصيدة كافافي تبدو لي سبباً وجيها للتنازل عن هذا الشرط.

الغواية التي ولدتها تقنية السؤال، الذي بُنيت عليه قصيدة كافافي، قبل التفكر بالرؤية الشعرية للقصيدة وشاعرها، قدحت في مخيلتي شرارة قوية حملتها معي عقداً، قبل أن أجد نفسي وجهاً لوجه أمام مدينة تلك القصيدة وما تنتظره (البرابرة) وما ينتظرها من الانتظار. لا بد أن غريزتي الجمالية كانت تضمر خلال ذلك العقد جواباً، أو (اقتراحاً آخر لعدم وصول البرابرة)، لم تجهد بحثاً عنه، فقد كان منذ صدمة القراءة الأولى حاضراً بقوة حضور البرابرة في المدينة. وبالتالي فإن الجواب عن حيرة القصيدة من عدم وصول أولئك الذين جهّزت المدينة نفسها لاستقبالهم، جعل قصيدة كافافي في ضفة وذاكرتي المدينية عن البربرية والغزو في ضفة أخرى، الأمر الذي جعل نظرتي إلى هذه المفارقة، في وقت من الأوقات، تشكك بحصافة رؤية كافافي، وترى أن ثمة مثالاً مختلفاً عن مصادر الخطر الذي يمكن أن يتهدد المدينة بتقويض وجودها، وهو ما يضعف مسوّغات اللعبة الجمالية في القصيدة، إذ يجعل من "لعبة الانتظار" لدى كافافي عملا بريئاً، وسبباً في توليد مفارقة أكثر نقدياً بالنسبة إليّ أنا السوري الذي لم ينتظر وصول البرابرة يأتون من الخارج، وها هو يضطر إلى الخروج من دمشق سراً، لأن البرابرة كانوا طوال الوقت هناك "في لباب المدينة".

وهكذا ولدت القصيدة (واعتبرتها معارضة شعرية)، ولسببين جوهريين استبدلت "البرابرة" بـ"الغزاة": أولاً لتمييز منطق



سعاد عبدالرسول

قصيدتي، عن منطق قصيدة كافافي. فالبرابرة، كما حدست، لدى الشاعر السكندري - انطلاقاً من مركزيته الإغريقية - هم كل من لم يكن إغريقياً. مادام الإغريق يعتبرون كل من ليس إغريقياً بربرياً. وعلى ضوء هذه الرؤية، يمكن أن أكون أنا وأنتَ وغيرنا أيضاً "برابرة" وهو ما جعلني أشك في أن النظرة التي تقف وراء قصيدة كافافي ربما توحي بشيء أقوامي، يكاد يلامس فكرة العنصرية، على الرغم من أن الهيلنستية التي ظل كافافي منتمياً إليها في كل شعره تتضمن العنصرين السوري والمصري، ولكن تحت عنوانين إغريقيين كبيرين هما: السورية السلوقية والمصرية البطلمية.

لهذا السبب وغيره كان لا بد أن أختار لـ"برابرتي" اسماً آخر، لا شبهة عنصرية فيه، ووجدت "الغزاة"، فالغزاة يمكن أن يكونوا ما شاؤوا من أقوام، مادام الغزو لم يكن في أيّ وقت حكراً على قوم، وما دامت لم تنقطع لا في الجغرافيا العربية ولا في العالم أعمال الغزو والسلب والنهب من قبل غريم قادم من خارج.

ولكن ماذا عن أعمال الغريم الطالع من الداخل؟

هنا يطل السبب الآخر، وراء القلق من مصطلح "البرابرة" وضرورة تجنبه، بالتالي، انطلاقاً من الحاجة إلى تسمية الأشياء بأسمائها. فلا بد من "تغريب" أولئك الذين ظهروا في المدينة، وأوهموا ساكنتها بأنهم أبناؤها، وتصرفوا كغزاة محتلين. هكذا تذكرت (ولكن هل نسيت يوماً؟!) أن "الغزاة" في المدينة. أمّا عنوان القصيدة "بعد

تأمل" فهو مشتق من ذلك الإمعان في تأمل مصطلح "البرابرة".

مدينة كافافي

مدينة كافافي "في انتظار البرابرة" هي "مدينة يونانية". والشاعر المولود لعائلة هاجرت إلى الإسكندرية من إحدى مدن الأناضول، ينبئنا شعره أنه عاش في الإسكندرية اليونانية، وقد طردت قصائده منها جميع سكانها من عرب، وإيطاليين، وفرنسيين، ومالطيين وغيرهم.. وطردت معهم حاضر المدينة وزمنها الحديث، عندما فرّغها شعره من خصمها البشري المعاصر ومنحها وجهاً إغريقيا، وزمنا هيلنستياً. ولكن هل نحن في محاكمة لخيارات شاعر اختار ألاّ يعيش زمنه، بل أن ينتسب إلى زمن آخر لم يجد أنه زمن مضى، ليُقِيمَ شعره ونظرته على استعادة ذلك الزمن؟ أبداً.. ولكن ماذا عن إسكندرية الربع الأول من القرن العشرين بكل ما كانت تزخر به من تفاعل بين جماعات وأفكار ولغات وخبرات وتطلعات متوسطية؟

مدينة الضفة الأخرى

مدينة قصيدتي "بعد تأمل" المهداة إلى كافافي، هي المدينة الموجودة على ضفة أخرى، المدينة التي نجوت منها، "مدينة يحتلها العسكر"، "مدينة تسللت إليها من الشقوق والأطراف مسوخ تجيشت وتسيدت، لتصنع حاضرا هو خلاصة البذاءة العسكرية والانتهاك الطائفي، مدينة لصوص وعصب من "التحوت" الذين قلبوا نظام القيم في المدينة، واستبدلوا البراعة بالمكر، والأمانة بالفساد، والأفق بالأسوار، وقد استعارت قصيدتي من المدينة الهيلنستية بعض ملامحها، واحتفظت بإشارات إلى كونها مدينة معاصرة. ولكنها نموذج فريد لمدينة يقيم فيها طاغية من طراز فريد.

تخاطب القصيدة كافافي الشاعر، وقد أهديت إليه. ولم تنشر في أيّ من دواويني، ولكنها نشرت في المختارات التي أعدها وقدم لها الناقد خلدون الشمعة تحت عنوان "رسائل أوديسيوس".

أسوق القصيدة هنا، لكي لا نبقى نتكلم في غياب الأثر:

بعد تأمّل

إلى كافافي في الإسكندرية

الغُزاةُ الذينَ انتظرتَهُمْ خارجَ قصيدتكَ

كانوا وراءَك في المدينةِ

الطَّحانُ اللصُّ، وسارِقُ العَجَلةِ من المَعْبَدِ،

التاجرُ اللاعبُ بالنقودِ، القاضي المُرتشي، المحامي المصابُ بالكَلَبِ

العسكريُّ صاحبُ النياشين،

والجنديُّ الزاغبُ في سرير المُتعة.

وفي حَضيضِ السُّلّمِ كاتبُ التقرير بمِدادِ العِلم.

الغُزاةُ الذين انتظرْتَهم في ظاهرِ المدينةِ بالأناشيدِ،

وبالصورِ الشاهقةِ

للطّاغية..

بالزبَد

صارخاً

في فَمِ الخطيب،

وبالموازين مطفّفةً..

– ومن وراء لافتاتِ المَعركةِ –

بكتائبِ العَسْكَرِ وعَجَلاتِ الحَربِ غائصةً في وحلٍ،

وبالشرفِ المنزلي الرَّفيعِ..

وراءكَ وراءكَ، في السُّوقِ وفي القَلْعَةِ،

كان الغُزاةُ.

ماذا سيقولُ الدمشقيون هذه السَّنة، لهلالِ رمضان؟

الغُزاةُ الذين انتظرْتهُمُ الأمهاتُ في الحقولِ ومعهنّ أباريقُ الحليبِ،

والآباءُ بالمناسفِ، والجدّاتُ بالتطريز..

الغُزاةُ الذين أثاروا مخيّلة الصبايا،

وتسببوا للرجالِ بألمٍ في الحَالِبِ،

مَرُّوا في يَقَظَتِكَ،

ومرُّوا في مَنامِكَ

هكذا انتصرتْ المخيلةُ على المدينةِ، وسُحُبُ الدُّخانِ على الجِبالِ،

انتصرَ النائمونَ في عسلِ الفِكرةِ

على الضاربينَ أيديَهم في الملحِ

والعابرينَ في دَمِ الليل

انتصرَ الجنديُّ النائمُ على الجنديِّ المستيقظِ،

والهاربُ من السَّيفِ على المدافِعِ تحتَ السُّور.

الخطيبُ المفوَّهُ، والسياسيُّ المَرِنُ، والقُنْصُلُ المَفْضُوحُ

أنشدوا في تلكَ اللَّيلةِ

للخليعةِ الراقصَةِ:

عاشَ الوطن

عاشَ الوطن

سعاد عبدالرسول

لم يَسْأَلْ أَحَدٌ عن وجوه الضَّحايا، ولا عن أسماءِ المحطمين والمفقودين،

العرباتُ طَمَرَتِ القتلى بالغارِ والجَرحى بأكياسِ الشَّعير.

الغُزاةُ

الغُزاةُ

انتظرتَهم في القصيدةِ، وانتظرتَهم في الظِّلال،

وكانوا وراءكَ في لُبابِ المدينة.

(1991)

المعارضة الثانية: (وصول البرابرة) 2021

كتبت قصيدة "وصول البرابرة" (يجدها القارئ منشورة في مكان آخر هذا العدد) في لندن، بعد أربعة عقود من لوعة الخسارة الشخصية بفقدان مدينتي التي افتقدت خطواتي حجارة أزقتها، وظلت مقيمة في مخيلتي، خسارة دمشق، وقد بات المنفى اللندني وطناً، والمدينة الأزلية المقيمة تحت شمس المتوسط مدينة للعذاب الأسطوري.

باتت المسافة بين الواقعي والخيالي وبين التاريخي والأسطوري مفعمة بالغرائب، وعامرة بالظلال، تحوّل الغزاة إلى وحوش أسطوريين، والساكنة إلى ظلال، ولم تعد المدينة حاضرة إلا في تلك المسافة المعلقة، في زمن خارج الزمن، هو زمن الشاعر، وزمن المخيلة؛ زمن القصيدة.

أما وقد لحق بالشاعر إلى منفاه شعب المدينة، آلافاً مؤلفة من البشر الهاربين من سياط الطغيان، وقد تركوا وراءهم مدينة لم يعد فيها سوى أشباح الغزاة، فلم تعد الصيغة القديمة للقصيدة التي يحتلها الغزاة تفي بصورة المدينة التي أسطرها الطغيان.

هنا، عند هذه التخوم، وبعد أربعين عاماً من المنفى الشخي، وعشر سنوات من نهر الدم السوري، ولدت قصيدة "وصول البرابرة"، لتخرج على اللعبة كلها: القصيدة "بانتظار البرابرة" ومعارضتها "بعد تأمل".

ها قد وصل البرابرة، إذن، يا سيد كافافي (أيها الإغريقي الذي احتل الإسكندرية)، وأنت (أيها الدمشقي الهارب من المدينة المستسلمة للغزاة). وصل الغزاة، ولم يجدوا المدينة. لم تعد المدينة موجودة. المسوخ حولوا الساكنة إلى أشباح، وتحولوا إلى "تماثيل" بعيون من الخرز الملون على خيول راحت تنبش بسنابكها الأرض. لم يكن في المدينة الخالية سوى صبيّ صغير يلهو بعجلة؛ إنه الصبي/ القصيدة، الخيال الشعري الذي تحرّر من الطغاة والعبيد معاً، ولم يبق هناك سوى القصيدة بوصفها مدينة الشاعر.

والآن أتساءل هل هذا الصبي الذي راح يلهو بعجلة في قصيدة هو الشاعر في صباه، وقد استعاد مدينته، بلا برابرة، وبلا ساكنة يخضعون للبرابرة لـ50 عاماً؟

لا تخاطب القصيدة هذه المرة أحداً معيّناً، فهي تخاطب الجميع، وقد أهديتُ للسوريين بوصفهم طرواديي العصر.

لندن في 1 أيلول – سبتمبر 2021



ملف

العقل الكارثي وثقافة الخواء

الأدب والتربية وتحولات الذهنية الدينية في الزمن الافتراضي



مقال

الذهنية الدينية الراهنة وتحولاتها الكارثية

أحمد برقاوي

ها نحن مرة أخرى نتحدث عن الذهنية بوصفها طريقة في التفكير معززة بالسلوك. وبهذا المعنى نحن لا نتحدث عن صفة وراثية خارجية لا قيمة لها بل عن ذهنية عميقة. فليس كل منتمٍ إلى السنّة يفكر سنيّاً، ولا كل منتمٍ إلى الشيعة يفكر شيعيّاً، ولا كل من يدين بالمسيحية يفكر مسيحياً وهكذا... فمن الطبيعي أن تكون الذهنية العقلية - الفلسفية والجدلية مختلفة عن الذهنية الدينية بوصفها هي الأخرى طريقة في التفكير.

بالتالي عندما نصف ذهنية ما بذهنية سنيّة أو شيعيّة أو درزية أو فلاحية أو مدينية فإننا نتحدث عن طريقة تفكير ونظرة إلى العالم وليس عن انتماء تاريخي لهذا الشخص أو ذاك أو لهذه الجماعة أو تلك. ولا تبرز سلبية الذهنية أو إيجابيتها إلا في السلوك الناجم عنها، وغالباً ما تظهر بوصفها انعكاساً لبنية لا شعورية. بل إن السؤال الأهم هو هل ينجو الشخص تماماً من الذهنية التي تربّى فيها وعاش؟ هل يشفى تماماً إذا ما قرر أن يشفى من ذهنية سابقة على ذهنيته الجديدة؟

إذا كانت الذهنية جملة من عناصر مجتمعة تعمل معاً في بنية محدودة فإنه يسهل علينا وصفها وتحليلها وتوقعات سلوكها. أما إذا كانت الذهنية خليطا من عناصر متباعدة ومختلفة فإنه يصعب علينا التقاط العنصر الحاكم فيها (هذا ما تتصف به ذهنية بعض المثقفين من ذوي المشارب الأيديولوجية الحديثة المختلطة مع البنية اللاشعورية للذهنية التقليدية).

سأتوقف عند نمطين من الذهنيات السائدة في الشرق العربي، أملاً بالوصول إلى تفسير سوسيو - ثقافي للجماعات وانعكاساها على عالم الثقافة، وهما الذهنية السنيّة والذهنية الشيعيّة.

نعرّف الذهنية بأنها جملة الرؤى والتصورات والمعتقدات التي تكونت تاريخياً وشكلت وعي أفراد الجماعات شعورياً أو وعيها اللاشعوري، ويتعين هذا الوعي بالسلوك الفردي والجماعي.

ولدينا الآن عند العرب ذهنيتان دينيتان تظهران في السلوك الاجتماعي والسياسي على أنحاء مختلفة هما الذهنية السنيّة والذهنية الشيعيّة.

وقد جاء حين من الدهر مع انتشار الحركات القومية والماركسية ودخول عالم الحداثة الأوروبية بما ينطوي عليه من انتصار الذهنية الفردية وقع الظن فيه بأن التحرر من الذهنية الدينية بات أمراً واقعاً، وما هي إلاّ عقود حتى كشف الواقع عن حضور هذه الذهنيات حتى لدى أولئك الذين انتموا إلى الأيديولوجيات الحداثوية.

الذهنية العربية السنيّة

تتأسس البنية السنيّة الخالصة على اتحاد جملة من العناصر الآتية:

1 - القرآن كتاب إلهي ومصدر وحيد للحقيقة والتشريع والسلوك والعلاقة مع الإله.

2 - أقوال النبي وسلوكه - رغم بشريته - هي الأخرى معيار للوعي والسلوك.

3 - الشعور بالحضور المتميز بالحياة، حيث الفرادة في المعتقد الذي يعلن أنه آخر المعتقدات الإلهية.

4 - الحضور الكثيف للتاريخ الإمبراطوري الإسلامي وانعكاسه في الحنين إلى إعادة إنتاج الماضي.

5 - الوضوح في التعبير عن الغايات.

6 - الإحساس بالفضاء الواسع للأكثرية الذي يمنح الشعور بالأمان والقدرة على التعايش مع المختلف بوصفه أقلية ضعيفة لا يجوز الاستقواء عليها.

7 - المرأة عورة.

8 - ظاهرية النص وضرورة الاجتهاد والقياس.

9 - الطبيعة الرمزية للصحابة وقادة الفتوح.

10 - الاعتداد بالاستقلال والحضور في العالم والتمرد على الغريب المحتل.

11 - غياب التعصب تجاه المختلف الديني أو الغريب.

12 - التساهل مع طقوس العبادة .

13 - عدم الاعتراف بكل المذاهب التي انشقت عن الإسلام دون حس ثأري عنفي.

هذه هي مرتكزات الذهنية العامة والتي يتفاوت حضورها في الحياة من حالة شعورية إلى حالة ما قبل شعورية إلى حالة لا شعورية مستمرة في وضع المجتمعات الأكثر تقليدية وعند الفئات على اختلاف وضعها الطبقي.

هذه الذهنية، وهي في الغالب ليست عنفيّة، ما أن تحصل على تعيّنها السياسي حتى يتفاوت حضورها من إسلام سياسي معتدل إلى إسلام جهادي عنفي مروراً بإسلام الما بين بين. ذلك أن الجهاد ليس عنصراً من عناصر الذهنية السنيّة الحياتية، بل هو عنصر سياسي لا يجد رفضاً من الذهنية السنيّة. ولهذا فإن انتقال

الذهنية السنيّة من ذهنية عيش وحياة إلى ذهنية سياسية بأشكالها المتعددة أمر يبرز في أوقات الأزمات الحياتية والأزمات السياسية المرتبطة بالشعور بالرفض.

هذه الذهنية تظهر في الجماعات المدينية شبه المغلقة (الأحياء التقليدية) في صورة شبه تامة (من عمارة البيت، العلاقات العشرية، وضع المرأة، معاملات المصالح المشتركة، وفي القرية بشكل أقل حيث المجتمع القروي أكثر انفتاحاً).

أما على المستوى الفردي فإن ذهنية الفرد السنّي غير الملوثة بالسياسة ذهنية منفتحة وغير متعصبة ومتسامحة في الغالب.

أما إذا لبست لبوساً سياسياً ووصل هذا اللبوس حد استخدام القوة فإن الطاقة الجهادية - كما أظهرت التجربة - تصل ذروة حضورها في ما يسميه الإسلام السياسي - الجهادي - عمليات استشهادية. هذه العمليات التي لا يمكن فهماها دون فهم الذهنية السنيّة بعامة وتعيّنها السياسي الجهادي بخاصة، حيث التضحية بالنفس أعلى درجات الجهاد الذي يرضي الإله من جهة والذي يقود الشهيد إلى عالم من الخلود العظيم في الجنة الموعودة من جهة أخرى. وهناك في النص القرآني ما يشير إلى ذلك.

غير أن نسبة الجهاديين السنّة إلى عدد السنّة تكاد لا تذكر. فحب الحياة لدى المسلم السنّي قوي جداً. إننا نعيش اليوم الذهنية السنيّة في تحولها السياسي وهو الأمر الذي يجب الوقوف عنده. وهذه الذهنية السنيّة السياسية هي ذهنية أقلية وليست ذهنية أكثرية.

فالأكثرية لديها ذهنية سنيّة لا شعورية مرتبطة بنمط الحياة وعاداتها وطقوسها وليست لديها ذهنية الحاكمية لله واستعادة الخلافة، بل إن طريقة عيشها لم تستدع منها تحولاً من ذهنية شعبية إلى ذهنية نخبوية سياسية عنفيّة أو شبه عنفيّة. وبالتالي إن الإسلام السياسي السني لم يشهد انتشارا لدى الأكثرية. وما كان له أن يظهر في صورته العنفيّة إلا في شروط الدولة الدكتاتورية بكل أشكالها.

فحركة الإخوان المسلمين وتفرعاتها السلمية والعنفيّة لم تشكّل في يوم من الأيام حركة سائدة وذهنية سائدة. لأن الذهنية السنيّة وبخاصة المدينية قد تلاشت مع الأيام في ذهنية الحداثة القادمة من الغرب والتي هي ذهنية الحياة أو الذهنية المطابقة مع السعي لتحقيق شروط الحياة. فالتحرر من الزي السني التقليدي في دمشق والقاهرة وبيروت وهي مدن ذات أكثرية سنيّة كان سريعاً، وسيادة نمط الحياة الحديثة كان كبيراً. وقس على ذلك أنماط الحياة الأخرى. فالإسلام السنّي الشامي مثلاً غالباً ما كان إسلاماً فردياً والذهنية طُبعت بالتالي بالفردية.

وما يميز الذهنية السنيّة اللاشعورية أو ما قبل اللاشعورية أنها مرتاحة ومطمئنة لحضورها الأكثري. ولكنها - ومع الأيام - عندما وجدت نفسها في حالة محكومة من أقلية وصارت تمارس ذهنية التقية كأقلية لم يعد بمقدورها إلا أن تتحول إلى ذهنية لا شعورية وكان من مفرزاتها الإسلام السنّي العنفي. بل إن الإسلام السنّي الجهادي العنفي بمجمله هو إسلام احتجاجي في إهاب سياسي للفئات الأكثر انسحاقا اجتماعياً بمعزل عن وجود النخبة من الفئات الوسطى.

هذا ما يفسر انتشاره في الجزائر ومصر وتونس وليبيا. وهذا ما يفسر أيضاً عملية انحساره الجارية الآن بعد إنجاز ما أنجز من عملية تجاوز للأنظمة التي كانت مسؤولة عن عذابات المجتمع الاقتصادية والأمنية وعذابات الحياة بشكل عام.

الذهنية الشيعيّة

تبدو الذهنية السنيّة بسيطة بالقياس إلى الذهنية الشيعيّة وتفرعاتها. حيث تتكون الذهنية الشيعيّة من عناصر مشتركة مع الذهنية السنيّة وعناصر خاصة جديدة. فإذا استثنينا المذهب الدرزي الذي يسمونه أهله بالمذهب التوحيدي، والذي أقام قطيعة مع الذهنيتين السنيّة والشيعيّة معاً. فإن المشترك بين الشيعة الإثني عشرية والعلوية والإسماعيلية كثير (مع تميز في الذهنية الإسماعيلية والعلوية).

1 - فإلى جانب القرآن والسنة فهناك علي وبنوه والأئمة من آل البيت من فاطمة، وهؤلاء المعصومون من الخطأ والسوء يتوافرون على قدسية تامة. وإلى جانب القرآن المشترك مع السنة هناك نهج البلاغة المنسوب إلى علي بن أبي طالب الذي حرره الشريف الرضي. وهو لا يقل قدسية عن القرآن وكلام علي كلام فصل.

2 - التأويل أقوى من الاجتهاد والقياس.

3 - التقية: وهو مبدأ خطير يقوم على إظهار ما يتناقض مع ما يبطنه الشيعيّ اتقاء للشر والذي كان مطلوباً لأسباب سياسية وصار جزءًا من الذهنية.

4 - المهدي والطبيعة الثأرية له. حيث سيأتي المهدي المنتظر وينتقم من أبي بكر وعمر وعثمان وبني أمية.

5 - الزعل التاريخي الدائم من كل من يتبع قتلة الحسين أي السنة إلى درجة كره الاسم.

6 - الزعل التاريخي من الذات التي شعرت بتأنيب ضمير بسبب مقتل الحسين.

7 - المرأة عورة.

8 - الشعور بالانتماء إلى الأقلية وما يتولد عن ذلك من خوف أو عقدة الخوف.

9 - عدم الاعتراف بالتاريخ العربي وغير العربي المرتبط بالخلافة، باستثناء بعض السنوات التي حكم فيها علي.

يكمن الفرق بين الذهنيتين السنيّة والشيعيّة السياسيتين غالبا بما يلي:

إن انتقال الذهنية السنيّة العامة الشعبية إلى ذهنية سنيّة سياسية يعني أمرين:

1 - الإسلام هو الحل والقرآن هو القانون والدستور.

2 - استعادة أمجاد الإمبراطوريات الإسلامية المتعاقبة الراشدية والأموية والعباسية والعثمانية.. والعمل على إعادة إنتاجها.

وتلاؤم الذهنية السنية السياسية مع الواقع المعيش مهما بلغت درجته يبقى ضعيفاً .

فيما انتقال الذهنية الشيعيّة إلى ذهنية سياسية تعني انتقاما من التاريخ أي من السنّة.

في السياسة تظهر الذهنيتان بوصفهما متناقضتين فالذهنية السنيّة لا ترى في الشيعة في أحسن الأحوال إلا انحرافا عن الإسلام الصحيح، والذهنية الشيعيّة لا ترى في السنّة إلا عدوانا تاريخيا على آل البيت.

كما أن التقية بوصفها ذهنية لا شعورية أو شعورية منحت الشيعة السياسية القدرة على التخابث والمناورة والسلوك بعكس القول. فيما ظاهرية العقلية السنيّة تمنحها المباشرة المضرّة وغياب الدهاء.

تبرز خطورة الذهنية الشيعيّة في انتقالها إلى ذهنية شيعيّة سياسية في أن لها عدواً واضحاً هو قتلة الحسين والإيمان بعودة المهدي المنتظر. الإمام الثاني عشر، وفي الشعور بالمظلومية التاريخية التي آن الأوان للرد عليها.

لم تكن الذهنية الشعبية الشيعيّة في بلاد الشام والعراق ذهنية شعورية، بل لاشعورية، وكانت الأحزاب العلمانية والقومية والشيوعية ملاذاً سياسياً للشيعة والفئات الوسطى في لبنان والعراق.

وظهور الذهنية الشيعيّة السياسية في العراق ولبنان ما كان يتم لولا ظهور إيران الدولة الشيعيّة وبروز فكرة ولاية الفقيه التي شرعنت قيام الحزب الشيعيّ.

فحزب الدعوة مثلاً الذي يقال إنه تأسس عام 1957 كان حزب أقلية، والمجلس الأعلى للثورة الإسلامية في العراق أسس عام 1982 بدعم من إيران، وميليشيات بدر تأسست في إيران أثناء الحرب العراقية - الإيرانية، وقس على ذلك كحزب الله الشيعيّ الذي تأسس عام 1982 والذي يؤمن بولاية الفقيه ومرجعه مرشد الثورة الإيراني.

والحق أن الانطلاق في العمل السياسي من ذهنية شيعيّة لا يختلف من حيث الجوهر عن الانطلاق في العمل السياسي من ذهنية سنيّة. فالنتيجة ستكون هناك طائفية سياسية حتماً، وعند العراق الخبر اليقين. وآية ذلك أن الخطاب السياسي الطائفي يعيد إنتاج التاريخ الأسود للصراع على السلطة وعدم القدرة على العيش في الواقع على نحو أشد مما كان وقت ظهوره.

تبرز خطورة الذهنية الشيعيّة في انتقالها إلى السياسة في أهمية رجل الدين الشيعيّ السياسي المنتمي إلى آل البيت والذي يطلق عليه السيد، لابس العمامة السوداء. وهذا يظهر واضحاً في مقتدى الصدر والحكيم ونصر الله والسيستاني إذ يستمد هؤلاء قوتهم من الانتماء، ولهذا فلقب السيد ليس مجرد لقب احترام، بل وينطوي على قوة السيد الحقيقية الذي يقول قولاً فصلاً ووارثاً لعصمة الإمام.

وإن تحول هؤلاء السادة إلى رجالات سياسية وتحول الذهنية الشيعيّة إلى أحزاب سياسية يعني بالضرورة تعصباً، لاسيما عندما يغذى بخطاب يبدأ بـ"لبيك". إذ تنتقل فكرة انتصار الدم على السيف، ودلالة انتصار دم الحسين على سيف يزيد، إلى فكرة انتقام الدم من السيف.

ولهذا فالتاريخ الذي يقف وراء الذهنية الشيعيّة تاريخ محدود جداً يخرج من كل التاريخ العربي الإسلامي تقريباً، تخرج منه الخلافة الراشدة - باستثناء سِنيّ حكم علي - والخلافة الأموية والخلافة العباسية والخلافة العثمانية ناهيك عن الخلافة الأيوبية.

ويصير التاريخ الحق هو ما له علاقة بتاريخ الأئمة الإثني عشر. ولهذا، فإذا كانت الذهنية السنيّة السياسية ذات نزعة تقوم على استعادة التاريخ الإمبراطوري للدولة الإسلامية، فإن الذهنية الشيعيّة السياسية ذات نزعة انتظار لاستعادة الحق المفقود، بل والمسروق. وفي كل الأحوال لا يمكن لذهنية دينية مهما كانت أن تكون ذهنية سياسية ذات أثر إيجابي في الحياة، بل على الضد من ذلك إنها ذات أثر سلبي لأنها المصدر الأهم للنزعة التعصبية - الطائفية المدمّرة للنسيج المجتمعي، ولكل ما له صلة بالتطور في ميادين العلم من قيم وأفكار وانفتاح وتفاعل في العلاقات المجتمعية، والعلاقة بين الذات والعالم.

مفكر فلسطيني سوري مقيم في الإمارات



الخيال والكارثة والإنسان

هل يمكن للأدب مساعدتنا على تجنّب الكوارث

هيثم حسين

يمكن الحديث عن حضور الكوارث في مختلف المناحي الحياتية، فأينما تلفّت من حولك يمكن التعثّر بكوارث محدقة بك، تسعى لمحاصرتك، وهي تختلف بحسب الشخص، فلكلّ امرئ كوارثه الخاصة أيضاً ضمن المشهد العام، لكن يبدو لي أنّ من أخطر أنواع الكوارث تلك التي تقعد الإنسان عن المحاولة، وتعدم في روحه رغبة البحث عن سبل لتلافيها، وتبقيه رهين التحجّر والانغلاق، وهو ما يمكن تسميته بالموات، أو بحياة مجمّدة معلّقة لا وجود فعلياً فيها للمقاومة أو المغامرة.

حين يصل المرء إلى تخوم اليأس أو يغرق في طياته يفقد أيّ إحساس بالمعاني التي كان يؤمن بها، أو تلك التي كانت تحتلّ حيزاً في تفكيره وكيانه، ينحدر ليبقي نفسه في مستنقع يتغوّل من حوله ويحكم قبضته الكابوسية عليه، بحيث يفقد خيوط أو خطوط التواصل مع واقعه وما يثرى به من جماليات، يحيط نفسه بالكارثة، يقع فريستها، ويعمل على تعميمها ليجعلها كارثة تحلّ على غيره أيضاً.

في عالم اليوم يمكن اعتبار الكثير من الأمور كوارث إذا ما تعاطينا معها بمنطق الاستعداء والسلبية، ولكن يمكن من جهة أخرى العثور على نقاط تنزع عنها صفة الكارثية وتحيلها إلى جوانب يمكن أن يستفيد منها الإنسان، ولا يبقي نفسه محصوراً بأحكام مسبقة أو استعداء لا محيد عنه، وكأنّه قدر يتحكّم به.

قد يعتبر بعضنا العالم الافتراضي كارثياً من حيث تبديده للخصوصية وإغراقه يومياتنا بالتفاصيل الكثيرة التي تخرجنا من طور إلى آخر، وتضعنا في مواجهة حروب سيبرانية لا تقلّ فتكاً وإيذاء عن الحروب الواقعية، وهي حقيقة لم يعد بالإمكان تجاهلها، لكن من جانب آخر لا يمكن أن نغفل عن حقيقة أن العالم الافتراضي جمّل حياة الملايين بما يضخّه من معلومات وما يوفّره من فرص للتواصل والحياة، وما يثيره من حركية في عالمنا المعاصر الذي تغيّر وجهه إلى الأبد.

كيف يمكن ترويض ما يمكن وصفه بالكارثة..؟ هل يمكن اعتبار الكوارث نسبية ومتغيرة من شخص إلى آخر أم أنّ المفاهيم والمصطلحات زئبقية بشكل تبدو فيه متناسبة مع "الحياة السائلة" التي نعيش وجوهها المختلفة اليوم؟ هل يمكن للأدب والكتابة تجنيب الناس الوقوع في الهاوية؟ كيف يمكن تجنّب الكارثة التي نعاني من وطأتها في واقعنا؟ أين موضع الداء؟ ألسنا نبالغ بالحديث عن الرزوح في معمعة الكوارث والفجائع المتشعّبة في الواقع؟ على ماذا نراهن للخروج من أزماتنا؟

أمام المحن التي تبدو أنها تحاصر الكاتب وتقيّده في عالمه وتعمل على حصره في زوايا بعينها، بحيث تقصيه إلى الهامش، وتدفعه لتخوم اليأس من أيّ تغيير إيجابيّ محتمل أو مأمول، يبدو الأدب بمختلف أجناسه من أبرز العوامل المساعدة على النهوض بالمجتمعات، وتمهيد السبل أمامها للانتقال إلى غدها متسلّحة بأسلحة وجدانية من شأنها أن ترمّم أيّ هشاشة تتخلّل الدواخل أو تشوّهها.

تتيح الكتابة للأدباء والقرّاء إنتاج عالم أفضل في الواقع، أو البحث عن السبل للانتقال إلى عالم أفضل، تبقي جذوة الأمل متّقدة في الأرواح، وتحتفظ بقوّة محرّضة على عدم الارتكان إلى اليأس، وإن كان ذلك عبر مواجهة المخاوف والهواجس التي تبدو متضخّمة باعثة على القنوط من شدّة تأثيرها وحضورها وقوّتها واتّساعها.

يمكن للكتابة أن تطهّر الإنسان من داخله، تبحر عميقاً في عتمات نفسه لتثير لديه نزعات الأمل وبواعثه، كي لا يفقد إيمانه بالإنسان، ولا يقع صريع الكوارث التي يمكن أن تودي به، لأنّ أعظم الكوارث التي يمكن أن تلحق بالإنسانية هي خلوّها ممّا يسمها من قيم وأخلاقيات، ومن المسؤوليات والواجبات والالتزامات، فيكون التطهّر الداخليّ سبيلاً للسلام الداخليّ والسلام والتصالح مع الآخر أيضاً.

لا يخلو زمن من كوارثه، من تفاهاته وقذاراته والتلوّثات التي توحي لأبنائه أنهم يعيشون أو يمرّون بأسوأ فترة من تاريخ البشرية، لكن على النقيض من ذلك لا تخلو فترة زمنية من اكتشافات وعلوم ومعارف تجمّل الحياة وتواجه القباحات وترسّخ الإيمان بقيمة الإنسان وتقزّم ممّا يصم الواقع من منغّصات ومآسٍ.

في كتابه "الرياح تطهّر الأرض" يؤكّد جنكيز إيتماتوف على ما يصفه بمسؤولية الإنسان عن المستقبل، ويقول إنّ الإنسان يتحدّث عن الإنسان من سالف الزمان. ولعل هذا الحديث المتجسّد في أغنية أو حكاية أو كتاب أو لحن أو مسرحية يحكي للعالم من قديم الزمان لمختلف اللغات واللهجات عن شيء واحد بعينه: عن مصير الإنسان، عن الناس وأعمالهم وأحلامهم، عن الفضائل والرذائل، عن الصراع والحروب، عن الواجب والضمير، عن جمال النساء



مقال

والرجال، عن الحبّ والفراق، عن الولادة والموت، عن كل مقومات الحياة. والإنسان طوال كلّ تاريخه يصغي إلى هذا الحديث بتعطّش لا يرتوي.

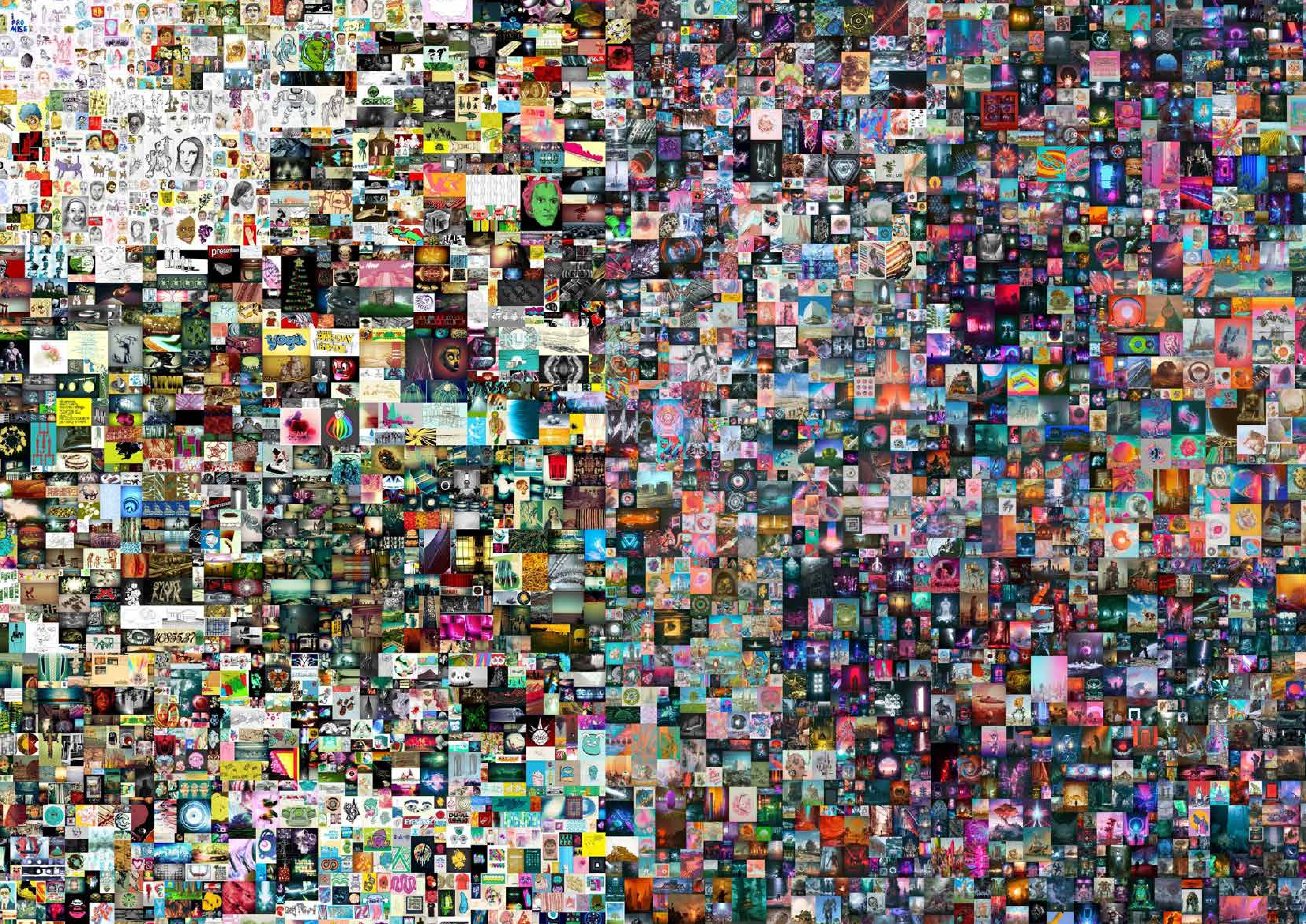
ولا يخفى على أحد أنّ يمكن للمرء أن يكون مسكوناً بالكوارث بمعنى ما، يحملها معه أو يسير إليها، وهنا مثلاً يمكن استحضار مثال روائي للروائية الأميركية من أصل كوري مين جين لي في روايتها "باتشينكو" التي صوّرت فيها صوراً من كوارث تاريخية ومعاصرة، ومارست نوعاً من الإسقاط، بحيث تدفع القارئ للتماهي مع شخصياتها ومعايشتها والبحث معها عن سبل لتجنيبها كوارثها.

تفتتح الكورية مين جين لي روايتها بمقولة لتشارلز ديكنز يقول فيها "الوطن كلمة ذات معنى، وقعها في النفس أشد من سحر الساحر، وتأثيرها في الروح أعظم من شعوذة أمهر المشعوذين"، وتحدد تاريخ 1910 - 1933 كفترة زمنية تدور فيها الأحداث. وكأنها حين تختار عنوان لعبة مشهورة لروايتها تشير إلى أن الحياة عبارة عن مغامرة، أو مقامرة بمعنى ما، وأن السعي والجد والاجتهاد والإحساس بالمسؤولية وغير ذلك من الأمور الإيجابية قد لا تكفي حين لا يصادف الحظ صاحبه، أو حين يستغني عنه أو يبتعد عنه، فيكون وجهاً لوجه أمام مشقات لا تخطر له على بال.

تؤكّد جين لي على خذلان التاريخ للكوريين، تصرح الراوية بداية بنوع من الجزم بأن التاريخ خذلهم، ثم تستدرك بالإشارة إلى أن ذلك لا يهم، وكأن عدم الأهمية ينبع من الرغبة في تناسي مآسي التاريخ والالتفات إلى ما يحمله المستقبل من مفاجآت أو ما يفترضه من عمل وجهد لتلافي خيبات الماضي. وترمز إلى تخييم الحزن على الشخصيات في النهاية، وكيف أن الواقع البائس يتجلى بصور قاسية ومؤلمة، يكون المشهد الختامي تجسيداً لحال بعض الشخصيات التي حاولت التشبث بما لديها أملاً بالاحتفاظ بما يتيسر لها من سعادة مسروقة من دوامة الزمن.

تنقل الخيبة التي تلاحق الشخصيات، فأحد أبطالها واسمه نوا يضطر لترك عمله وهو الأكاديمي المتخرج في أحدث الجامعات ليبدأ بالعمل في الباتشينكو، وهي لعبة قمار، وكأن القمار يكون مخلصه من الإحباط الاجتماعي الذي يغرقه ويغرق المحيطين به في وحول اليأس والهزيمة. ولا تجدي محاولات أمّه ومحبّيه بالتأكيد له بأنه يستحق أكثر من ذلك، وأن عليه ألا يذعن للانكسارات، وعليه مواجهة الواقع والتغلب على الصعاب، لكن ذلك يظل كلاماً عابراً بالنسبة إليه، ولاسيما أنه يدرك مدى فداحة الخسارة في الواقع، وكيف أن الناس فقدوا كثيراً من حس المسؤولية لديهم، وانقلبت الموازين بشكل مثير للاستغراب وباعث على التفكر والمراجعة.

لعلّ الخيال البشريّ هو أعظم ثروة بشريّة يمكن التعويل عليها - إلى جانب العقل - في تجنيب الكارثة، سواء كان هذا الخيال أدبيّاً أم علمياً، سواء كان خيال شاعر أو روائيّ أو سينمائيّ أو عالم، لأنّ الخيال يواصل البحث عن عوالم بكر تثري الواقع وتنير الطريق إلى المستقبل، وما نشهده من إنجازات علمية وتكنولوجية تكاد توصف بالمعجزات التاريخية ما هي إلّا نتاج المخيّلة البشرية السحرية التي تستحقّ أن يكون الرهان عليها والإيمان المطلق بها.





مقال

البيئة الرقمية وتزييف الوعي

زواغي عبدالعالي

يمارس عصر ما بعد الحقيقة (post-truth) الذي نحياه اليوم ونعاني بحدة من إرهاصاته، تشويشا مكثفا على عقل الفرد والعقل الجمعي على السواء بفعل التدفق الهائل والمستمر بلا انقطاع للمعلومات و الأخبار والصور والفيديوهات التي يصعب فرزها وتمييز المزيفة منها عن الحقيقية، أو الصادقة عن الكاذبة، نظرا للطرق والتقنيات المبتكرة التي تصاغ بها، والآليات والمسالك السريعة التي تتبع في نشرها وتدويرها بشكل يفوق الوصف، لاسيما في مواقع التواصل الاجتماعي التي أضحت بيئة خصبة لتناسل مثل هذه المعلومات والأخبار، حيث تشير إحدى الدراسات المتخصصة بأن الأخبار الحقيقية تتطلب، في المتوسط، مقدارا من الوقت يناهز ستة أضعاف الوقت الذي تستغرقه الأخبار الزائفة لتصل إلى 1500 شخص، وهو فارق كبير جدا يعطينا لمحة عن سرعة الانتشار المذهلة للأخبار الزائفة، بشكل يوحي بأنها تخضع في ذلك لديناميكية فيروسية سريعة، خصوصا على منصات ومواقع التواصل الاجتماعي التي باتت بيئة خصبة لانتشار الأخبار المزيفة التي تأتي على عدة حوامل، سواء في شكل مناشير أو صور أو فيديوهات، لكن تبقى الصورة والفيديو بمثابة القوة الضاربة في أيّ عملية تضليل أو نشر إشاعة ما، فالصورة والفيديو يحتلان اليوم الصدارة في عمليات التأثير، ولهما سطوة وسلطة كبيرة جدا على المتلقين، وجاذبية وفتنة تعمل على إعادة تشكيل فهم وإدراك الناس لعديد القضايا التي تواجههم، سواء بالسلب والإيجاب تبعا لأيديولوجية الفاعلين الذين يتحكمون في تقنيات صناعة الصورة وآليات التلاعب بها وأهدافهم.

يخبرنا تاريخ وسائل الاتصال أن صناعة الدعاية أو الإشاعة، كانت دائما تستفيد مما يجايلها من وسائل الاتصال، فقد بدأت شفهية قبل أن يعرف الإنسان الكتابة، وباختراع الطباعة وظهور الصحافة انتقلت إلى مخاطبة الرأي العام والتأثير فيه من خلالها، وهكذا كان الأمر مع بزوغ نجم الراديو الذي عرفت هذه الصناعة أزهى أيامها من خلاله، قبل أن يأتي التلفزيون وتواكبه بكل حماس، لكن اليوم، و مع الطفرة الحاصلة في التقنية وصناعة المحتوى، فقد تعملقت صناعة الكذب هذه واشتدت قوتها وقدرتها على تدمير الحقائق وصناعتها بشكل يفوق كل تصور، متوسلة بالخوارزميات والذكاء الاصطناعي، كآخر ما جادت به قريحة العقل البشري من تقنيات كانت إلى الأمس القريب لا تخرج عن نطاق الخيال العلمي، إلى الحد الذي بات ممكنا فيه، من خلال تقنية الزيف العميق (Deep Fake)، القيام بصناعة الكذب والزيف من الطراز عالي الجودة، الذي يتطابق مع الحقيقي ولا يمكن الفصل بينهما بسهولة إلا من طرف الخبراء، فقد بات ممكنا بث مقطع فيديو لك وأنت لم تشارك في تصويره أو تحريره، في أماكن ومواقف لم تعشها مطلقا، تتكلم فيها وتتحرك وتقول وتفعل أشياء لم تقم بها، لكن التقنية والبرمجيات الذكية، دمجت صورك وتلاعبت بها و صنعت فيديو مزيف يبدو فعلا حقيقيا، لكن هذه التقنية تأخذ منحى خطيرا عندما يتعلق الأمر بالرؤساء و رموز الدول والشخصيات الشهيرة، التي تجد نفسها تصرّح بأقوال وتقوم بحركات ”حقيقية“ بالنسبة إلى الرأي العام، الذي يتلقاها على منصات التواصل الاجتماعي ويصدقها وينجرف وراءها، أو استخدامها في أعمال إجرامية وابتزاز وتلاعب سياسي، خصوصا إذا تم تسهيل الحصول على هذه التقنية وإتاحتها للاستخدام العام، بما يؤدي إلى التلاعب بالرأي العام ووسائل الإعلام، والتحكم فيه لأغراض تخريبية أو شريرة، بشكل يجعلنا نفقد الثقة فيما نشاهده ونسمعه ونقرأه، أو بتصديق الأخبار الكاذبة التي يتم تصنيعها بشكل لا يمكننا تمييزها عن الحقيقية في ظل انفجار المحتوى المزيف.

وتنتشر الأخبار الزائفة (Fake News) على شبكة الإنترنت، بشكل أسرع وعلى نطاق أوسع من الأخبار الحقيقية، سواء عن طريق المستخدمين أو البوتات (روبوتات الإنترنت)، بحسب دراسة أجراها باحثون من جامعة (MIT) الأميركية، في الفترة الممتدة بين سنتي 2016 و2017، حيث تم من خلالها معالجة 126000 خبر بين زائف وحقيقي، جرى التغريد بها من طرف3 ملايين شخص على موقع ”تويتر“ لأكثر من 4.5 مليون مرة.

ويزداد اتساع الفجوة في سرعة الانتشار بين الأخبار الزائفة والحقيقية، بشكل كبير حينما يتعلق الأمر بالأخبار السياسية، التي تتفوق في الانتشار عن تلك المتعلقة بقضايا الإرهاب أو الكوارث الطبيعة أو الأخبار العلمية أو المالية مثلا، وهي فجوة بحسب الكثير من الباحثين يصنعها أساسا مستخدمو الإنترنت وليس البرمجيات، إلا أنه في الجهة المقابلة، تلعب الخوارزميات دورا فعالا في وضع أولويات المشاهدة والتصفح وترتيبها، وإرسال رسائل عن طريق البوتات للمستخدمين، تحوي أخبارا كاذبة أو معلومات زائفة، وهذا الميل لنشر الأخبار الكاذبة يمكن أن يأتي انطلاقا من معيار الجدة وقدرتها على مفاجأة القراء بصورة أكبر من الأخبار الحقيقية.

وتبعا لهذا الطوفان الرقمي الأهوج، فقد صرنا مثل ورقة تتقاذفها ريح الزيف والكذب والخداع، فتتلاعب بنا تارة يمينا وتارة أخرى يسارا، واستسلمنا لثقافة استهلاكية جاهزة، أورثتنا سهولة عجيبة على الانقياد لأيّ فكرة أو خبر أو معلومة، دون إبداء أيّ مساءلة أو بحث وتدقيق، بعدما استمرأنا الكسل العقلي على حساب إعمال العقل وتوظيف ملكاته النقدية والتحليلية في البحث عن الحقيقة واستخلاصها، وهي العملية التي تعتبر للكثيرين مجهدة وليست بالمغرية أمام سطوة الجاهز والفوري والمؤثر.

إن عصر ما بعد الحقيقة آخذ في التوسع والتمدد بشكل مخيف جدا، بفعل الطفرة التي تعرفها التقنيات والخوارزميات ذات

الذكاء الاصطناعي الرهيب، القادر على الزج بنا في واقع كله اصطناع وزيف، والتلاعب بنا وتضليلنا وسوقنا كقطيع منظم، ما لم نفتح أعيننا وعقولنا، ونرسي أسس تربية إعلامية ويقظة تقنية، تمكننا على الأقل، من التقليل من حجم الخداع الذي نتعرض له، وتلافي بعض المضاعفات الاستراتيجية للمعلومات والأخبار المزيفة، التي تنهال علينا من كل حدب وصوب كالسهام المسمومة، لتدمي المجتمعات والشعوب التي لا تحلل ولا تناقش، فتتحكم فيها وتوجهها كيفما تشاء، وتسوق الأمم غير العقلانية ولا العملانية إلى حتوفها بلا أي مقاومة.

الحقيقة وجدت لنبحث عنها لا أن نتلقاها من فاعلين لا نعرفهم، لذلك فإن التحلي بمبدأ الشك والمقدرة على التحليل والتفكير النقدي أثناء تلقي المعلومات والحقائق المعروضة في البيئة الرقمية، وعدم تصديق ما يعرض إلا بعد غربلته ومقارنته بمصادر أخرى مع التحلي ببعض المعرفة التقنية، بات أكثر من ضرورة في عصر ما بعد الحقيقة الذي تجذر في هذه البيئة بشكل لا يوصف، حيث بات الاصطناع بتعبير جان بودريار يحجب الواقع، ويستمد قوته من تخريب النظرة السوية للواقع، فيتم التلاعب بوعي المتلقي وإقناعه عبر قوة الميديا والتقنية برؤية الطرف المتحكم في الآلة المعلوماتية، والذي بالضرورة لن يكون رحيما بالمستخدمين ولا بالدول.

كاتب من الجزائر



انهيار تربية البيت
الأجيال الجديدة والثقافة الافتراضية

حمزة بومليك

يعرف المجتمع المعاصر تغيرات جذرية في كل المجالات، وأضحت السمة المميزة له اليوم هي "المعرفة"، وبالتالي أصبحت الحاجة ماسة إلى البحث عن طرائق ومناهج في التربية تُساير هذا التطور، في مجتمع بأبعاد متعددة، يفرض على المربّي الانفتاح على كل التصورات والأفكار التي تُغني العملية التربوية، خاصة وأننا نعيش على وقع تنامي القضايا والمستجدات، التي لم يوجد لها مثيل في الماضي، وتتطلب رسوخا في مجال التربية لإيجاد مسالك آمنة تنقل الإنسان المعاصر من ضيق الرؤيا إلى سعتها، بشكل يضمن للمربي نجاح الفعل التربوي.

لا شك أن للتربية دورا أساسيا في تحقيق الأمن والسلم بين الأفراد، من خلال رسمها لمعالم الشخصية (السوية)، وعلاوة على ذلك تمثل التربية الوالدية، إحدى أهم ركائز التربية عامة في المجتمع، فمن خلالها يتمكن الفرد من تحقيق الاندماج داخل المجتمع بشكل مرن، ذلك أن التربية الوالدية تعتبر أول فعل يتلقاه الطفل، وهي الحلقة الأهم التي تؤسس للتنشئة الاجتماعية، بحيث تمكن الطفل من الانفتاح على المجتمع مستدمجا جملة من النظم والقوانين، وهو ما ينعكس على الفرد من خلال الحكم على سلوكات الأفراد الآخرين داخل المجتمع الواحد في ما يسمى "بالحكم الخلقي"، أثناء بحثه عن التوافق الاجتماعي.

يُجمع علماء النفس والتربية حول أهمية التربية الوالدية (l'éducation parentale) ذلك لأنها تُعنى أساسا بالطفولة المبكرة، والأدهى من ذلك أنها تحدد معالم شخصية الفرد التي تصاحبه طوال حياته، مما يتطلب جهدا كبيرا، في إعداد وتهييء الطفل تربويا لمواجهة الحياة بشكل طبيعي، وبالكاد بناء شخصية متوازنة تجنبه كل ما من شأنه أن يوقع به في براثن الانحراف.

تستوجب عملية التربية اتصالا مباشرا بين الآباء والأطفال حتى تتحقق أسمى الغايات، والتي يمكن إجمالها في خلق إنسان متوافق اجتماعيا، بعيدا عن كل أشكال الانحراف. وإدراكا لقيمة التربية الوالدية، يُصبح من الأليق تحيين التربية وضبطها مع المتغيرات الجديدة، فطفل الأمس ليس هو طفل اليوم، لأن التطور الذي يعيشه الأبناء يؤثر على مفهوم القدوة الخاص بالأب أو المثال، لتصبح مقولة فرويد "الطفل أبو الراشد لها راهنيتها"، كما أن البعد الجغرافي والثقافي يؤثر في طبيعة تفكير الطفل، ومنه تنبلج الحاجة إلى البحث عن أرقى السبل لإيجاد تربية تتوافق مع متطلبات العصر بأساليب ومناهج علمية دقيقة، تجمع بين التنظير والممارسة، ولعلنا اليوم أحوج ما نكون إلى مثل هذه المناهج، قصد خلق جيل فاعل ومسؤول، متشبع بروح القيم الأخلاقية.

إن من أسباب الفشل الذي تشهده التربية الوالدية اليوم، هو انفلات الدور الأساسي الذي يقضي بتهييء الطفل للانخراط في الحياة، في مجتمع ما بعد الحداثة،(مجتمع المعرفة)، حيث أصبحنا أمام عالم أشبه ما يكون بالعالم الافتراضي حيث التيه واللاتوافق، "فوظيفة التنشئة الاجتماعية لم تبق وقفا على الأسرة وحدها، بل أصبحت تتقاسمها مع عدة مؤسسات أو مجالات أخرى كوسائل الإعلام مثلا أو الشارع أو دور الحضانة والمدارس" (جان جاك روسو، إميل أو في التربية، 2015، ترجمة عادل زعيتر، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، ص 28)، الأمر الذي أسهم في توسيع الهوة بين أفراد المجتمع، بل وبين أفراد الأسرة الواحدة، في غياب شبه تام للقيم الأخلاقية.

زياد غازي

في الحاجة إلى التربية الوالدية

تحظى التربية بالأهمية البالغة، لما لها من دور كبير في التنشئة والإعداد للمستقبل، ذلك أنها تُعد ضرورة أساسية في المجتمع، وبلا شك أن التربية الوالدية، لها قيمتها في تكوين الإنسان – الصالح – الذي يعود بالنفع على محيطه، وبالتالي تحقيق مناطاتها على المستوى الفردي والجماعي بعيدا عن كل أشكال الانحراف، والأسرة بهذا المعنى تعتبر من أهم "المؤسسات الاجتماعية في إكساب الأبناء لقيمهم فهي التي تحدد لأبنائها ما ينبغي وما لا ينبغي أن يكون، في ظل المعايير الحضارية السائدة" (عبداللطيف محمد خليفة، (1992) ارتقاء القيم (دراسة نفسية)، عالم المعرفة ص 90).

تتجاوز التربية مفهوم الرعاية، فإذا كانت

هذه الأخيرة حبيسة توفير الملبس والمأكل للطفل، فإن الأولى – التربية – هي الركيزة الأساسية التي بها تكتمل إنسانية الإنسان، من خلال سعيها إلى خلق الإنسان المتوازن تماشيا مع قوانين وأخلاق جماعة الانتماء، وهي بهذا المعنى – التربية الوالدية – تشكل أرقى صور العناية الربانية، وعليها صلاح الفرد في العاجل والآجل.

ولما كانت التربية في معناها: هي التنمية، بكل أبعادها البشرية والاجتماعية والنفسية والاقتصادية، فإنها بذلك تهدف إلى خلق جيل يتسم بنوع من التوازن النفسي والاجتماعي حتى تستقيم في أفهام الناس مرامي التربية التي يهدف من خلالها المربي إلى خلق الإنسان المتوازن والمسؤول، فالتربية الوالدية بلا شك وسيلة تحجب عن الإنسان، كل أشكال الانحراف إذا ما تلقاها الطفل بالطرق المتعارف عليها، وما يعزز من الحاجة إلى التربية اليوم، ذيوع ما بات يعرف بالتطور التقني والعلمي، مع تعدد العوالم الافتراضية، إلى ما أصبح يُنعت اليوم بالذكاء الاصطناعي، وهو وضع يستدعي تظافر الجهود، للحيلولة ضد الاضطرابات الناجمة عن هذا التطور وأشكال الانحراف التي أصبحت تغزو المجتمع الحالي.

جاء التصور الحديث للتربية الوالدية ليشكل القطيعة مع مجموع التمثلات القديمة حول التربية، ونقصد هنا الحضارات القديمة والكلاسيكية، كالحضارة اليونانية والإغريقية... والتي في غالبيتها ظلت تعتمد على النظرة الصورية للتربية الوالدية، كتعلم قواعد الحرب كما هو الشأن عند اليونان، الذين حصروا التربية في الجوانب المادية، إلى رؤية متوازنة تجمع بين الروح والجسد، يمكن أن نطلق عليها بالتعبير المعاصر التربية النفسية الاجتماعية، وبالتالي يمكن القول إن ما يميز الرؤية التربوية الحديثة هو هذا التوفيق بين الجانب التربوي القيمي والجانب الجسدي المادي، فالمسؤولية الكبرى التي تبقى على عاتق الآباء هي بالضرورة غرس القيم الأخلاقية في نفوس الأطفال، فضلا عن التربية الدينية، وهو الأمر الذي في صميمه يمثل أنموذجا لما كانت عليه التربية في الأمم والحضارات السالفة، ونحن اليوم في حاجة ماسة إلى قراءات معاصرة للتربية الوالدية، خصوصا في مجتمعنا الحالي الذي ينزع إلى التقنية.

التربية في التداول التاريخي

عرفت التربية سلسلة من التطورات المهمة، مع تعاقب الحضارات والعصور، وهذا ما ساهم في إرساء المكانة الكبيرة التي أصبحت عليها في حاضرنا اليوم، ولأن حياة الإنسان الراشد تقوم على ما يتلقاه من رعاية وإعداد وتدريب في طفولته، فقد كان من الطبيعي أن نرى هذا الاهتمام منقطع النظير بالطفولة، وإن اختلفت طرائق التربية فهذا لا يغنينا عن القول بإطلاقية الاهتمام، ذلك أن التربية كغيرها من المجالات تأثرت بالأوضاع السياسية والاجتماعية والجغرافية، مما أفرز هذه الأشكال المختلفة في التعامل مع الطفل لغايات لا تخرج عن إعداد الطفل للمستقبل .

على مر الأزمان والحضارات، ظلت الطفولة مثار اهتمام واسع، وإن كان هذا الاهتمام يعرف تباينا كبيرا ما بين فترة وأخرى، وهذا التباين هو ما كرّس هذا الغنى في تعدد طرق التربية ومناهجها. فما وضعية الطفل في الحضارات السابقة؟

حظي الطفل بعناية خاصة، في كل الفترات التاريخية التي صاحبت تطور الإنسان، وهو الأمر الذي يُبرز المكانة التي يحتلها الطفل في المجتمعات، سواء الضاربة منها في عمق التاريخ، أو حتى تلك القريبة منا، ولأن كل ما يقوم به الإنسان من سلوك هو عبارة عن شيء مكتسب من البيئة المحيطة به كما يقول جون لوك، فلا جرم أن نجد الطفل يختلف من بيئة إلى أخرى تماشيا مع اختلاف البيئة التي نشأ فيها.

لقد عرفت التربية طرائق مختلفة، سواء على مستوى الرؤية، أو المنهج، وذلك كله راجع إلى خصوصيات البيئة، فمثلا نجد الطفل في المجتمع الهندي، محكوم عليه بمسألة الانتماء، بمعنى أن التربية في الهند هي تربية، خاصة وطبقية، والسبب في ذلك تأثير الجانب الاقتصادي والاجتماعي على التربية، لأن المجتمع الهندي هو مجتمع مُقسم إلى طبقات وراثية، كل واحدة منفصلة ومستقلة استقلالا مطلقا عن الأخرى، مما يتعين معه وراثة المرء لتربيته الاجتماعية وتحديد مصيره في الحياة.

أما التربية الصينية، فهي تربية تحتكم إلى العادات والتقاليد، وهي بذلك تربية تطبعها الرتابة، وينعدم فيها الإبداع والتجديد، فما تلقّاه الآباء في طفولتهم، يعيدون صقله في الأبناء، ويمكن القول إن التربية الصينية عموما، تتحدد من خلال الموروث والماضي بثقله دون اعتبار لشخصية الطفل ومطالب نموه وحاجاته المختلفة فالعناية بالطفل تتم بالتركيز أساسا على تعليم آلي وصوري، يُعنى بتمرين الذاكرة والحافظة لا بتكوين الفكر وتمرين القدرات والاستعدادات المتنوعة.

ولعل التربية المصرية القديمة، كانت على قدر كبير من الوعي بضرورة الاهتمام بالناشئة، بحيث نجد التربية عندهم حظيت بأهمية بالغة في سياق معتقداتهم ونظامهم الاجتماعي، وحتى وإن كانت التربية عندهم اتسمت بنوع من الغلظة في تكريس المبادئ الأخلاقية والدينية، إلا أنه يمكن اعتبارها -التربية المصرية القديمة – تربية متقدمة على غرار ما يمكن أن نلاحظه مع المجتمعات المتحضرة اليوم.

وغير بعيد عن الحضارة الشرقية القديمة، نجد اليونان قد احتفوا بالتربية وأولوها أيما عناية، مع إعطائهم مجالا للحرية الفردية، لأن مثلهم الأعلى هو أن يصل الفرد عندهم إلى تحقيق الحياة السعيدة وتحقيق الانسجام الروحي وكماله الجسدي.

التربية الوالدية والتحولات الاجتماعية

في ظل التحولات التي يشهدها المجتمع الجديد – مجتمع التقنية – أصبحت التربية الوالدية أمام تحديات كبيرة جدا، على اعتبار أن طفل اليوم ليس هو طفل الأمس، طفل اليوم هو أذكى من الراشد لتعدد الوسائل الإلكترونية التي يتعاطى معها – دون الإشارة إلى سلبيات هذا التعامل -، فقد يحدث أن نجد أطفالا يتجاوزون معلومات الآباء، وبالتالي لم تعد التربية الوالدية القناة الوحيدة التي يُمرّر من خلالها كل ما يحتاجه الطفل من أخلاق ونظم وقوانين، إلى عالم افتراضي غير موجّه ويصعب التحكم فيه، إذ كل طفل يمتح منه ما يشاء، ومتى يشاء وهنا مكمن الخطر، فالطفل الذي لا يمر في تنشئته بمراحل عمرية محددة بخصوصياتها النفسية والجنسية والعقلية...، يكون طفلا غير سويّ، بمعنى أنه طفل غير مؤهل لكي يصبح راشدا يعوّل عليه، أو أن يبقى طفلا طوال حياته، غير مسؤول، لأن مراحل نمو الطفل يجب أن تحترم وأن تثبت بلغة التحليل النفسي، لكي تصنع لنا إنسانا، هذه الصناعة لا يمكن أن تنجح إلا بتربية والدية مباشرة، لأن الأحاسيس والعواطف والجوانب النفسية الخفية لا يمكن أن تقوم في معزل عن الحياة الواقعية، ثم إن العالم الافتراضي هو عالم لامتناه، يتيه فيه الراشد فما بلك بالطفل ويبدأ هذا التيه من مراحل طفولته الأولى، "وإنه لمن المهم بالنسبة إلى كل مربّ أن يتنبه ضميره إلى هذا التطور لكي يستدرك أمره ويسيره بخطى أمينة، ومن حرص على استبقاء أوضاع يشدد على وجودها، فليعلم أن الدفاع عنها لا يكون بالانغلاق وبرفض التغير؛ لأن الحياة هي أيضا قوية، مثلها مثل تيار دافق لا يوقف اندفاعه الهادر حاجز أسوء وضعه" (ميالاريه غاستون، مدخل إلى التربية، 1985، ط 4 ترجمة نسيم نصر منشورات عويدات، بيروت – باريس، ص 31).

إن قيم الآباء هي الأساس الذي تبنى عليه التنشئة الاجتماعية، وكل فراغ قيمي أخلاقي يشكل خطرا على تنشئة الطفل، لماذا؟ لأنه – الطفل – لا يمكنه أن يستمر دون فهم التفاصيل ولو كان هذا الفهم خاطئا، وبالتالي فمهمة الآباء هي بناء الحكم الأخلاقي لدى الطفل على الفعل إما بالجميل أو بالقبيح.

يبدو أن العالم الافتراضي يشكل تهديدا للتربية الوالدية، بحيث أصبح العديد من الآباء أمام وضع لا يحسدون عليه، لأنهم أصبحوا أمام سلوكات غريبة وغير معروفة لديهم، فتجد غالبية الآباء يتركون أبناءهم يفعلون ما يشاؤون لأنهم عاجزون عن مجاراة هذا الوضع الجديد، ليكتفوا بالمشاهدة مرددين الجملة الشائعة "هذا جيل جديد". عجز الآباء في الحقيقة يرجع إلى مجموعة من الأسباب من بينها طبيعة العمل، والأمية وانعدام الوعي بمخاطر العوالم الافتراضية، لدى بعض الأسر، فمثلا من الصعب أن تقنع البعض بأن للألعاب الإلكترونية انعكاسات سلبية على المستوى النفسي والاجتماعي ناهيك عن الجانب الفسيولوجي، وفي ظل انعدام هذا الوعي بمخاطر العالم الافتراضي يجد الطفل متنفسا ومجالا له يعبر من خلاله عن مكبوتاته فاقدا لمبدأ الواقع منطويا في المجتمع الواقعي ومتفتحا مرحا في العالم الافتراضي.

إن هذه التطورات السريعة التي باتت تُهدد أسس التربية تقودنا مباشرة إلى إعادة صياغة السؤال الذي طرحه فولتير ذات مرة وهو "أريد أن أعرف ما هي المراحل التي مر بها الناس من حالة البدائية إلى حالة التحضر؟". فالتربية مرت بمسار طويل دون أدنى شك، وكما أن المجالات الحياتية للإنسان تعرف التطور فإن التربية هي الأخرى مسّها ما مسّ المجتمع بأسره، من خلال عمليات التثقيف والمثاقفة، فالإنسان البدائي وبالرغم من الفوارق الشاسعة بينه وبين الإنسان الحديث على جميع الأصعدة، إلا أنه عرف فعل التربية ومارسها بدوره على الناشئة، بما أملته عليه ثقافة عصره، فمتى وجد الإنسان وجدت التربية. ولما كانت التربية حسب جون ديوي هي النمو إلى ما هو أحسن بالنسبة إلى الفرد والجماعة فهي بهذا المعنى تتوخى الارتقاء على المستوى القيمي والإعداد الفعلي للحياة الاجتماعية، لأن



السلوك الأخلاقي ما هو إلا شرط ضروري للحياة الخيرة، وسعادتنا تزداد بقدر ما نرتقي في الحياة الأخلاقية.

على سبيل الختم فإن التربية الوالدية حظيت إذن باهتمام كبير من لدن رجال الدين والفلاسفة وعلماء التربية على مر العصور، وهذا ما يبرر هذا الزخم في طرائق التربية ونظرياتها المتعددة، التي تعرفها الساحة العلمية تنظيرا وممارسة، ويكون بذلك التصدي لمختلف الظواهر الاجتماعية التي تنبلج بفعل العولمة الثقافية، والتي تعني قلب وتزييف وعي الأفراد تجاه مقومات وجودهم، الأمر الذي يضعنا وجها لوجه أمام واقع مأزوم يجعلنا في حاجة ملحة لقيم جديدة، فالوجود الإنساني هو رغبة في الوجود، يتخطى إشباع الحاجات المادية في الاتجاه نحو القيم، وعليه فالانخراط في المجتمع الجديد الذي يمزج بين الواقع والافتراضي هدم بشكل أو بآخر مفهوم القدوة، فلم يعد الآباء يجيبون عن كل الأسئلة التي يطرحها الأطفال، ليتخذ الأبناء العالم الافتراضي بسلبياته ملاذا لهم، معتقدين أنه عالم يجيب عن كل شيء لكنه لا يجيب عن أي شيء في الحقيقة. وأمام هذا الوضع الذي تنعدم فيه الرقابة على عالم لا يمكن التحكم فيه، يتيه الأطفال وتتضارب عندهم الأحكام الأخلاقية وهو الشيء الذي بتنا نشهده في الآونة الأخيرة ترجمته التحولات الاقتصادية والاجتماعية وبالتالي الأخلاقية.

كاتب من المغرب



ثقافة الاعتراف والزمن الافتراضي

حمزة عبد الأمير حسين

من معاني الصفح في اللغة الترك، الإعراض والمجانبة، فالمتهم أو المذنب لن يتلقّى هبة التخلي الكامل عن الحق والمعاقبة المادية والمعنوية في الوقت ذاته، وإنما سيسقط عنه الحق بالرد بالمثل كأن يعاقب عقابا جسديا، ولكن لن يسقط عنه العقاب المعنوي في حالة الصفح، لذا فهو ترك الرد أو ترك العقاب الجسدي والإعراض بالجنب عن المذنب، وهذا الإعراض يأتي من ثقل الذنب والظلم الذي تعرض له من يُطلب منه الصفح، لذا يمنّ على المذنب عند طلبه الصفح منه، مما يعني عدم تحقق التنازل الكامل عن الحق، وإنما ترك الرد والمعاقبة بـ"المثل"، أي أن الصفح لا يلغي العقاب ولكنه قد يخفف العقاب من إعدام الحياة إلى الإبقاء على الحياة والمنّ بها على المتهم، وهو رد على طلب يأتي من المذنب بعد أن يعي ويشعر بعظيم ذنبه وجرمه المرتكب بحق الآخرين الذين يراد منهم منح الصفح، ذلك الصفح الذي يتوقع منحه.. و قد لا يمنح وهو أمر ممكن أمام عظيم ما وقع من ظلم ومن ذنب كبير، لذا فهو الصفح المستحيل كما يعبر عنه جاك دريدا ولا يكون هذا الصفح إلا عن اللاممكن (ينظر: الصفح (ما لا يقبل الصفح وما لا يتقادم)، جاك دريدا، تر: مصطفى العارف، منشورات المتوسط، ط1، 2018: ص35) وعند بول ريكور هو الصفح غير متوقع الحصول الذي يستحضر الرفض أمام ما لا يقبل الصفح، وهو ما يمنح الصفح معناه. (ينظر: الاعتقاد والانتقاد، بول ريكور، تر: حسن العمراني، دار توبقال، ط1، 2011 ص41).

بعد هذا الاستعراض الوجيز للصفح، نأتي على العلاقة بين منح الصفح والاعتراف، وهي شبيهة بالعلاقة بين السيد والعبد التي تصدرت فهم حركة الجدل في الصراع من أجل الوجود وصولا إلى الصراع من أجل الاعتراف عند هيغل ومن بعده أكسل هونيث، فهيغل في مرحلة الصراع من أجل الوجود يذكر أن الأنا الأنانية تدفع باتجاه "أن يسعى كل فرد إلى موت الآخر، مثلما يجازف بحياته..." (فنومينولوجيا الروح، هيجل، تر: ناجي العونلي، المنظمة العربية للترجمة، ط1، 2006 ص 272). وهي رؤية تشترك مع رؤية مكيافيلي وهوبز للطبيعة البشرية كونها نزاعة للصراع وأنانية تسعى لإقصاء الغير ومنافسته والصراع معه وجودياً (الاعتراف في رواية الأجيال العربية المعاصرة، أطروحة دكتوراه، حمزة عبدالأمير حسين، العراق - جامعة بابل، 2021 ص 20)، ولا تعترف للآخر بحقه الكامل بالوجود والتمتع بالحياة والاستقلالية والحرية الذاتية، لذا فعندما نستحضر الصفح ضمن نسق الاعتراف النظري، نجد أن العلاقة بين جدلية السيد والعبد والصفح في جوهرها علاقة تنتهي بطلب الاعتراف، ولكنها في الصفح وفي حالات الجرائم والإبادة التي ترتكبها سلطة سيادية أو شخصية سياسية أو عسكرية أو مدنية ذات نفوذ وسلطة ترى في نفسها سيدا والناس أتباع وعبيد، فإن العلاقة في الصفح تنقلب وتمنح السلطة والسيادة لمن وقع عليه الظلم أو ارتكبت بحقه الجريمة ويتحول السيد السابق إلى مجرم ومتهم يطلب الصفح ويتوسل إليه، بعد أن يعترف بذنبه ويستشعر الخطيئة التي ارتكبها بحق الآخرين ويتوقع منهم اللاصفح كما أنهم يمنّون به عليه لو أرادوا ذلك ويريدونه لأنه جوهر الصفح ومعناه.

يتحقق مطلب الاعتراف لدى أكسل هونيث بتوفر الشروط الثلاثة: الحب، الحق (القانون)، والتضامن، وهو بذلك يشارك هيغل ويكمله بجعل الصراع بين الأفراد والجماعات لدوافع أخلاقية بالدرجة الأولى، وليس بدافع غريزة البقاء والأنانية كما عند مكيافيلي وهوبز، فالعلاقات الاجتماعية يصيبها عطب ينتج عنه توتر أخلاقي يؤدي إلى تجاوز أخلاقي وقانوني واجتماعي تنتصر فيها إرادة الأقوى الذي



لا يرتدع بقانون أو أخلاق ولا يمانع المجازفة بالحياة والوقوف أمام الموت أو الوقوع به (الصراع من أجل الاعتراف، أكسل هونيث، تر: جورج كتورة، المكتبة الشرقية، ط1، 2015 ص ص 130 - 131) لذا فثلاثية أكسل هونيث هي من أجل تجاوز التوتر الأخلاقي والحفاظ على نموذج حياة مثالي للاعتراف وولادة الهويات وتمتع الذوات بالحرية والاستقلال والقدرة على الإبداع وتحقيق القيمة الذاتية، فالحب = الثقة بالذات، والحق = احترام الذات، والتضامن = تقدير الذات. وتمثل العاطفة التي تبدأ بالأسرة والأصدقاء والحبيب، ثم القانون والعقلانية التي يوفرها الدستور والقضاء وينفّذها النظام السياسي والاجتماعي والاقتصادي.. والمنظمات المدنية، أما التضامن فيعكس روح الجماعة التي تحفظ للفرد فرادته وإبداعه وتقدر ذلك العمل الذي يقدمه ويعود عليه بتقدير الذات والشعور بالاكتمال والأهمية حيث يلتحم الجزء بالكل الذي يقدره ولا يستغني عنه أو يحتقره أو يزدريه، فتقدير الذات يأتي من اهتمام الآخرين وتضامنهم مع الفرد المرئي لهم، لأنّ شعور الفرد بالإهمال يعني أنه شخص لامرئي وغير مشاهد أو ملاحظ من الآخرين، ذلك الإهمال الذي يدفع اليوم كثير من الشباب إلى جنون النشر على مواقع التواصل الاجتماعي وممارسة شتى أنواع الأفعال والتصرفات لجذب انتباه الآخرين والاشتهار، وقد وصل الأمر إلى حد ارتكاب الجرائم والقتل والانتحار أثناء البث المباشر، وتم إنتاج كثير من الأفلام التي تظهر الهوس الذي يعيشه بعض الأفراد الباحثين عن الشهرة والتقدير العابر للمحلية نتيجة لتطور وسائل الاتصال العالمية وتوفرها للجميع، فالذين لا يحصلون على التقدير والاحترام في الواقع الحقيقي يعوضون ذلك بمحاولة الحصول على التقدير في الواقع الافتراضي، وينفصلون عن واقعهم بالعيش دخل العالم الافتراضي الذي يعد أكثر مثالية لاسيما وأنه يعطي الفرص المتساوية للجميع دون تفرقة أو محاباة، وهو عالم أشبه بالعوالم الخيالية والشيوعية التي يختفي فيها الرب والرقيب فيمارس الأفراد حياتهم داخل هذا العالم الذي لا يعترف بالقيود ولا بالسلطة العليا الواحدة، ولا يعترف بالهويات الجغرافية ولا بالحدود، فالأفراد يختارون من الهويات واللغات والأسماء والأفكار والمعتقدات والأزياء ما يشاؤون، ومن هذا المنطلق يمكننا تطوير نظرية الاعتراف بدمجها بالواقع الافتراضي وعدم الاكتفاء بالتنظير الفلسفي والثقافي عن الواقع الحقيقي، فالواقع الافتراضي يوفر اليوم لمليارات البشر البيئة الحرة للتواصل وتبادل الأفكار والثقافات الذي يتوّج بتحقيق الاعتراف العالمي العابر للسلطات المحلية وهو جزء من تكنيك عبقري للإفلات من سلطة الجور والرقابة الصارمة والتقييد الذي تمارسه الدكتاتوريات والحكومات على شعوبها، يعني ذلك أن سلطة الحكومات المحلية قد انحسرت ثقافيا واقتصاديا واجتماعيا ولم تعد سوى سلطة لتمشية الأمور الإدارية والخدمية والأمنية، وأن مواقع التواصل الاجتماعي أصبحت أقوى تأثيرا في الأفراد وهي من تحقق الاعتراف العالمي بهم، وتمنحهم سلطة تفوق سلطة الرئيس في التأثير على الأفراد وتوجيههم، وتقليد المشاهير جزء مهمّ من محاولة الفرد لاكتساب الاعتراف بمعاصرة أقرانه ومجاراتهم بالأفكار والأزياء وهذا النوع من الاعتراف هو اعتراف جيلي، إذ يكون لكل جيل طرقه وأفكاره وبيئته الخاصة للاعتراف، وهذا الجيل يمتاز بالعالمية ولا يرتبط بما هو محلي، لذا يرتبط سكان العالم المعاصر برباط الموضة المقدس، وهو مقدس بما أنّه ينتقل بالتقليد وغير خاضع للنقد والتحليل من قبلهم. وهؤلاء لا يتقبلون منتقديهم ويزدادون تشبثا بأفكارهم وأزيائهم وطقوسهم العابرة للحدود وهم يعبّرون بهذا عن خروجهم على السلطات التقليدية ورقابتها ويثورون عليها بمخالفتها والسخرية من منظومتها الرثة والبالية.

إنّ هروب الأفراد من الواقع الحقيقي إلى الواقع الافتراضي وهجرة الناس من بلدانهم على الرغم من المخاطر العالية، واللجوء إلى دول أوربا وأميركا بحثا عن الحرية والحياة والعمل والاحترام بعيدا عن سلطات الجور والطغيان التي عممت الإهانة والاحتقار والذل والفقر والمنع والتقييد على شعوبها، وأصبحت مؤسساتها ودوائرها موطناً يذل فيه المواطن ويهان عبر بيروقراطية بالية تزداد تضخما وبشاعة، يستلزم من الدول والحكومات والجماعات والأفراد أن تجنح للسلم وأن تمنح الحرية والحقوق والتقدير، ليتحقق نموذج الاعتراف، مسبوقا بالتسامح والعفو والصفح والغفران، وأن يكون "مبدأ الشك كشرط مسبق للاعتراف" (عنوان مبحث في أطروحتي للدكتوراه: الاعتراف في رواية الأجيال العربية المعاصرة)، ويطرح هذا المبحث فكرة الشك بوصفه الشرط المسبق لقيام الاعتراف المتبادل، هو السائد، فلا حقائق مطلقة على مستوى الأفكار والمعتقدات ولا تقديس للشخوص، فكل فكرة أو رأي أو معتقد قابل للنقاش والحوار، تحت مظلة العقل والتعدد والاختلاف.

باحث من العراق



ثقافة التسلط الثقافي

نبيل عودة

يدّعي بعض المثقفين ومدّعي الثقافة التفوق في كل ما يطرحونه، والويل لمن يعترض على رؤيتهم أو يطرح ما يعارض تفكيرهم. الموضوع يرتبط برغبة تصل إلى درجة الهوس لفرض السيطرة على الآخرين وعلى مجمل الحياة الثقافية، من رؤيتهم النرجسية الواهمة لمكانتهم المميزة في مجتمعاتهم. يظنون أنهم هم أصحاب الرأي الذي لا رأي قبله ولا بعده، هم المشكلون للرأي الاجتماعي العام ولمسيرة الثقافة، هم الناطقون باسم مجموعاتهم السكانية والمعبرون بشكل عام عن تطلعات مجتمعاتهم المستقبلية بكل امتداداتها الإنسانية. المنطق السليم يفترض أن يساند الأدباء بعضهم بعضًا للسير بالأدب ورفع مستواه الإبداعي ليعبر عن تطلعاتنا في الحياة الحرة الكريمة، إن النظرة الدونية للآخرين نمت على قاعدة لا تختلف كثيرا عن الفكر القبلي، حتى لو سمّي ذلك الفكر بتنظيم سياسي.

التنظيمات السياسية في ثقافتنا مارست نهجا لا يمكن ربطه بالمفاهيم الإنسانية للثقافة. نمت لدى البعض الأوهام بالتميز وعمقتها، من رؤيتها أن ذلك يقوي مكانتها داخل مجتمعها ويعزز مكانتها في المنافسة على الأصوات الانتخابية. ربما في مرحلة ما كان يمكن تبرير هذا التصرف، لكن مع انتشار الثقافة والوعي وانتشار التعليم وإمكانيات النشر أضحى هذا النهج نهجا سلبيا مثيرا للسخرية، بتمسك البعض بأوهام التميز، وهم بكل تفكيرهم وإبداعهم ما دون المتوسط. هذه الظاهرة تجاهلت العديد من المبدعين، الأمر الذي يوجب إعادة تقييم مسيرتنا الثقافية بالتجرد من ربطها بالتنظيمات السياسية والترويج الإعلامي الذي مارسته. قال أحد القادة السياسيين (وهو في نفس الوقت أديب بارز) في محاضرة له أمام طلاب جامعة: إن الشعراء لدينا هم أربعة (من الواضح أنه يعني أربعة شعراء المقاومة من أعضاء حزبه) لم يذكر غيرهم، وعندما سأله أحد الطلاب "ألا يوجد غيرهم؟" قال "بالنسبة إلينا لا يوجد سوى هؤلاء الأربعة!".

المثقفون، الذين تباروا لكسب ود ذلك التنظيم حتى يجعلهم "أدباء مرموقين" (رغم أن بعضهم ما دون المتوسط) بما يوفره لهم من إعلام ووسائل نشر وتوزيع كانت لفترة طويلة مرجعا وحيدا للثقافة العربية داخل إسرائيل، تصرفوا بعقلية لا تختلف عن عقلية القائد السياسي إياه، الذي لا يرى إلا من كان تابعا لحزبه، ويشغل فكره حساب بسيط، مكانته الخاصة، ولتذهب القيم كلها إلى الجحيم. عشنا هذه المرحلة بكل ما تحمله من نرجسيات تركت لنا واقعا ثقافيا وسياسيا فاسدا. ادّعوا أنهم أصحاب المعرفة الأبرز والإبداع الأرقى ويجب تقييم كل "خربشاتهم" بصفتها أفضل ما يمكن أن ينتجه المرء من ثقافة أو مواقف فكرية، وكل مثقف لا ينتمي لتيارهم، أو ينتقده، توجب مقاطعته وتجاهله وشطبه من الثقافة، هذا مع الأسف ساد ثقافتنا في مرحلة تاريخية مبكرة من تطورها وآثاره السلبية تشكل اليوم حالة شاذة يجب علاجها وشطبها من واقعنا الثقافي. ولا بد أن أشير أني كنت منضويا في نفس التنظيم، عندما كان منارة حقيقة بنيت ثقافتنا على قاعدتها، لكن التطور تجاوز منطقه العتيق، ولم يستوعب ذلك التنظيم التغييرات العميقة في المجال الإعلامي واتساع مساحة النشر، إلى جانب أن إعلامه لم يعد مميزا، بل يتخلف وراء الإعلام الإلكتروني العاصف، وطبعا فقدانه السيطرة على الجيل الجديد من المثقفين الأكاديميين، الذين تجاوزوا فكره الذي بات عائقا أمام انفتاحه وتحرره من جموده العقائدي.

لا أكتب ذلك كتقييم، إنما كمثقف عاش تلك المرحلة وكان ناشطا بإطار سياسي



لعب دورا مركزيا بفرض رؤيته والترويج لمثقفيه والسيطرة على وسائل النشر والإبراز لأسماء دون غيرها، ليس على قاعدة ثقافية تنويرية، بل حسب مصالح تخدم في النهاية تنظيما سياسيا وفكره، مع كل تقييمنا لدوره الايجابي في مرحلة تاريخية ما، إلا أنه مع الوقت أضحى عاملا سلبيا مسيئا للواقع الثقافي وتطوره، طبعا التاريخ لا يتوقف عند رغبات البعض لذا بات من الضرورة إعادة تقييم واقعنا الثقافي بعقلانية.

بالطبع هناك مجموعة من المثقفين غير دارجة أسماؤهم للأسف الشديد بشكل بارز في ثقافتنا العربية. ربما نتيجة الواقع العربي وعلاقة المثقف مع سلطة تعدُّ عليه حتى أنفاسه. هناك مثقف مختلف نوعياً، وجوده نادر في مجتمعاتنا، يحدثنا عنه الفيلسوف الإيطالي أنطونيو غرامشي، انه "المثقف العضوي"، أي المرتبط، أو المنغمس بقضايا الجماهير التي كرّس نفسه لخدمتها، وليس بإطار حزبي ضيق يحدد متطلباته من مثقفيه. كان لطرح غرامشي فهم حزبي ضيق. المثقف كما طرحه غرامشي على استعداد لدخول السجون، النفي، المعتقلات ولن يتراجع عن إخلاصه لقضية الجماهير التي كرّس حياته بقناعة صلبة من أجل خدمتها. ما عدا فئة المثقفين التنويريين، الذين يحملون دماءهم على أكفهم لا نجد داخل ثقافتنا العربية التي عانت وما تزال تعاني نسبيا من حصار ثقافي، هنا وفي العالم العربي، إلا قلة من أمثالهم... واضح أن الكثير من المثقفين يضطرهم الزمن العربي الأسود للهجرة إلى الدول الغربية، حيث يمارسون نشاطهم الثقافي والفكري والنقدي بحرية لا تتوفر لهم في أوطانهم.



إن وضع الحريات للمثقف العربي في تراجع منذ عهد الطهطاوي في منتصف القرن التاسع عشر… وما أحدثته الثورات العربية القومية، لا أجد له انعكاساً اليوم على الساحة الثقافية. بل أجد اختلالاً بالموازين القديمة وتراجعاً شاملاً على المستوى التنويري. من المؤكد أن إلغاء الحريات السياسية في الدول العربية قد أضر بالحالة الثقافية، وخلق مثقفين سلطويين تركوا آثارهم السلبية على مسيرة الثقافة والتنوير العربي.

هل بالصدفة أن الثقافة العربية في المهجر أضحت في طليعة الثقافة العربية؟ وهل من ضرورة لنثبت أن مساحة الحرية والتعددية الثقافية والفكرية وحرية النشر هي القاعدة التي جعلت ثقافة المهجر منارة ثقافية راسخة نحلم أن تنعكس بكل ثرائها في واقعنا الثقافي؟

الأدب هو شكل من أشكال النشاط الجمالي والإبداعي للإنسان، والأهم أنه شكل من أشكال الوعي الاجتماعي للواقع الذي يعيشه الإنسان بكل امتداده، مُعبّرا عنه بالتخيل أو بالدمج بين الخيال والواقع. لا أدب خارج المجتمع البشري وخارج الواقع الاجتماعي. لا أدب دون مجتمع بشري يعي حقوقه ويجعل أدبه جزءا من نضاله التحرري، أو لخدمة قضية صادقة وإنسانية. ولا بد من التأكيد أن للأدب دورا جماليا، فكريا، تربويا، فلسفيا وسياسيا بالغ الأهمية في حياة المجتمعات البشرية وصيرورتها. لذلك تجاهل أسماء مبدعين لا يخدم تطوير ثقافتنا، بل يدخلنا في صراعات مختلفة لا تخدم ثقافتنا، بل تنظيمات نفعية وبعض الانتهازيين.

كاتب من فلسطين



الألواحُ الشّرقية

10 قصائد

نوري الجرّاح

وصول البرابرة

إلى طرواديي العصر

عندما وصلَ البرابرةُ إلى أَسوارِ المدينةِ

كانتِ الأبوابُ مُشرعةً

والسكونُ يَغمر المطالعَ والشّرفاتِ، ويهيمُ في الأَزقةِ

كان النهارُ في أَولِ شبابهِ والشمسُ بلسانها الدافيءِ تَلحس ا

لجدرانَ..

الخواءُ رَجّعَ أَصداءَ سنابكِ الخَيل..

لم يكنْ في السَّاحةِ المسكونةِ بالهجرانِ حصانٌ ولا عَربةٌ

لم يكنْ وراءَ الأَسوارِ قائدٌ، ولا فتاةٌ شجاعةٌ تُلهِمُ المدافعينَ،

لم يكنْ حارسٌ هناكَ ولا حتى نافخِ بوقٍ.

النسائمُ تلهو بأَطرافِ الستائرِ

وفي آخرِ الزقاقِ صبيٌّ صغيرٌ يلهو بعجلةٍ.

الخيلُ راحتْ تَمشي بخيلاءَ، مباهيةً بأَعرافِها، وبوقعِ سنابكِها على الصمتِ.

***

عندما وصلَ البرابرةُ في ذلكَ اليوم

كان بابُ المدينةِ مفتوحاً والصائفةُتلهو بأوراقِ الشَّجر.

شعرَ قائدهُمُ بالخِزي لأَن الأبوابَ كل الأبوابِ، كانت مفتو حةً ،

لم تَنفلق جمجمةٌ بسهمٍ، ولم يسقط فارسٌ عن فرسٍ!

وبخِزي أكبرَ شعرَ قائدهم لأن رجالَه لم يرسلوا إلى الحصونِ والأَسوارِ كراتِ النارِ

ولم تكنْ لديهمُ فرصة ليهدموا قلعةً ويقيموا في محيطِها برجاً من الجّماجمِ..

والمؤسفُ أكثرَ أنهم بلغوا بطلائعهمُ قلبَ المدينةِ، ولم ترتفع ملاءةٌ بيضاءُ على حانوتٍ أو بيتٍ،

لم يركعْ جريحٌ،

ولم تهتف امرأةٌ: احرقوا المدينةَ، ولا تدنسوا العذراواتِ،



رندة مداح

لا شَكوى

لا بُكاءَ

لا تَوسلات!

فقط، صمتٌ مريبٌ لا يشبهه شيءٌ سوى زيارة مقبرةٍ في جبلٍ.

والسؤالُ الآنَ:

ماذا يفعل البرابرةُ بمدينةٍ تُركَتْ مشرعةَ الأَبوابِ ولا يُوجدُ فيها سوى صَبيٍّ يلهو بعجلةٍ؟

***

لم يجد البرابرةُ خائناً، ولا حتى مهرجاً أو أحمق، ليكون دليلاً في المدينة.

إحباطٌ كاملٌ..

إذْ ذاكَ نظرَ البرابرةُ في وجوه بعضهم البعضَ، ولم يجدوا كلمةً تُقال.

ماذا يفعلُ البرابرةُ في مدينة اختفى سُكانها، فجأة، بصورةٍ غير مفهومةٍ!

الخيولُ التي مَلأت الساحاتِ بالعجاجِ، ضجرة راحت تنبش بسنابكها الأرضَ..

وعلى صهواتها القلقةِ، فجأةً، دَبَّ صَمتٌ يُشبهُ رعدةً باردةً سَرَتْ في أجسادِ البرابرة.

لم تنبسْ لهُمُ شفاهٌ بحرفٍ، عيونهُمُ صارتْ خَرزاً ملوناً، ونظراتهُمُ أُحجياتٍ حَجَريَّة.

***

في آخر الزقاق، ومن الأعلى أَفْلَتَ الصَّبيُّ العجلةَ وتَرَكَها تتدحرجُ..

جهةَ

الخيلِ

إذ ذاكَ نَفَخَ حاملُ البوقِ: نحنُ البرابرةُ لمْ نَعد برابرةً!

كانت الأبوابُ المقفلةُ ومن ورائها المدافعونَ عن الأسوارِ،

والفتاةُ الشجاعةُ التي تُلهم المدافعينَ،

السهامُ، والحرابُ، وصليل السيوفِ،

الجماجمُ في الأزقةِ، والنيرانُ في العَمَائرِ..

هي الحكايةُ والمغزى.

صَهَلَتِ الخيلُ في قصيدةِ الشاعرِ، ومَشَتْ بخيلاءٍ.

حقاً، لقد كانَ البرابرةَ المحبطون لكونهم لم يصبحوا برابرةً في ذلكَ اليوم،

حَدَثاً رائعاً، خلفيَّةً مناسبةً للهو صبيٍّ بعجلةٍ في قَصيدةْ.

رؤيا الهارب من الطغيان

I

الغيوم تساقط في حجرتي، سريري يعج بالقوارب

وجسدي دمية ضخمة على ساحل تبلغه موجات لاهثة

لا تنحسر عنه إلا لتترك أصدافا وأُشنات وسرطانات حائرة

الشمس التي غربت وراء ظهري

تركت المساء يملأ الغرفة بحطام النجوم.

أتقلب

وأنهض

في أرض أخرى.

II

وفي سهمٍ آخر من الرحلة

استيقظت ووجدت دليلي وقد انقلب واقفا وصار شجرة.

كيف لي أن أخطو الآن؟

كيف لي أن أنفك وأرومَ الـ هناك؟

أن أعبر هذا الخضم المترامي لعيني المجر حتين

وقد مسخته الريح

وأحالته إلى جبال من الرمل تلتهمها الشمس؟

III

الأبواق تهدمُ الأسوار.

الأبيغراما السورية

لو مَرَرتَ بي وكنتَ سوريا مثلي،

وكنتَ هارباً في جزيرةٍ

فكن نظيري..

ولو لم تصل

مثلي

على مركب مبحر من صور

وفي قدميك نعل من جلد الحصان..

لو وصلت، لو رمتْ بكَ موجةٌ على هذا الشاطيء،

ووصلتَ،

أيها السوري،

فلتؤثر كيوس على أثينا واسبرطةً معاً

فهي جزيرةُ الحبِّ وعلى هضابها يرقدُ العُشاق.

ولو وصلت عارياً على طوف سلوقي،

هارباً من حَمَلة السيفِ، وحراب الطاغية،

ووراءك سوريا المحترقة،

ولم تصل في سفينةٍ إغريقيةٍ ويتبعكَ بالصناديقِ عبدٌ من ساموس..

إذا ما مررتَ بقبريَ،

ووقفتَ هنا لتتهجى اسمي بلكنتك الجنوبيَّةِ

فلتتلو لأجلي هذه الكلمات:

أنا ميلياغروس الجداري، ترعرتُ في هضابِ حوران،

وهبَّ على جبيني بارداً هواءُ حرمون

وعندما بلغتُ صورَ فتى عاشقاً

أغوتني أشرعةُ المراكبِ، ووجدتُ نفسي في كيوس

لا يغرنكَ أن يكون اسم أبي إيوقراتيس،

فالسوريون جميعاً في ذلك العصر رفلوا بأسماءٍ إغريقية.

كن نظيري،

أنا ميليا غروس الجداري،

واقرأ لأجليَ هذه الأبيغراما المستلة من «الإكليل» عن مراكبِ السوريينَ الهائمينَ في البحر.

أنشودة أوروبا

ما الذي جعلَ الإغريقَ يتخيّلونَ أن ثوراً أعرجَ يمكنه أن يُغري أميرةً من صور،

لأبرحَ برفقته مطلعَ الشمسِ إلى أرضِ الظلماتِ،

وبباب قصرِ أبي أكينور يركعُ البحرُ،

وتنزلُ السماءُ لتزيّنَ الحدائقَ بالأنجمِ والكواكبِ.

يا للخيالِ الإغريقي الجامح!

حتى الحداد الذي ولدَ في ميلوس

ولم يسمع بجزيرةٍ اسمها ميكونوس

لن يقبل بهذهِ الفكرة

إيسوبوس، أيها البارعُ في تلفيقِ الحكاياتِ

أرو لنا عن أميرةٍ في الشرق حكايةً أُخرى!

ولو اضطررتِ إلى مثالٍ،

عليكَ بأبوليوس النوميدي وجحشه الذهبي،

ولو أردتَ شيئاً مُجَرباً حقاً، ويمكن له أن يبقى في ذاكرةِ الإغريقِ

وأصهارهم الفنيقيينَ

عليك بلقيانوس السميساطي فهو سيِّد الكلماتِ.

فلاسفة وطغاة

فكرة إيسوبوس

لمّا تشككَ المريدونَ بالفلاسفةِ،

لمجرد أن غيمةً مكفهرةً هطلت مطراً أسودَ في منامِ مُريدٍ

هجروا رواقَ المنطقِ

وطافوا في المدينةِ وراءَ أجهرهم صوتاً:

نريدُ كاتباً له خيالُ أبوليوس وخفَّة دمِ أريستوفانيس..

لماذا تذهبونَ بعيداً، هَتَفَ إيسوبوس الراجعُ من دلفي ومعه الإشارةَ..

قبلَ نصفِ ساعةٍ، فقط، نلتُ حريتي

ومعي تصريحٌ من القضاةِ بابتكارِ القَصص

صحيحٌ أن أبطالَ حكاياتي ليسوا بشراً

لكنهم على الأقل ليسوا كمثل لوكيوس، بدأ حياته إنسانا،

ثم تحوّل إلى حمارٍ،

وانتهى كاهناً في معبد.

يا لخفَّة القدرِ،

تركتُ أكسانتوس ورائي يشربُ البحر

وبلاتو يتمشى على الشاطيء وينشدُ الشعرَ،

وجئتُ لأرمي الكرةَ للاعبِ

وأنصرفُ.

لا تخلطوا الخمرةَ بالزيتِ، ولا الماءَ بالعسلِ.

هل كان المريدون الأثينيون، مراهقين مغرورين

لما فحصوا الخيوطَ ووجدوا خيطاً غريباً في بساطِ الفلسفة؟

ما ذنبُ سقراط، لو خرجَ مريدُه كريتياس على المسرحِ بقناعِ



طاغيةٍ إسبارطي

ولكن ما هذا الخلطُ بين الأزمنةِ؟ هل ستنتظرونَ ثلاثةَ قرونٍ أُخرى
حتى يولدَ أبوليوس الذي أرادَ تحويلَ بطلِهِ إلى طائرٍ فتحوّل إلى حمار؟

أنا إيسوبوس
ولدتُ في ساموس، واستُعبدتُ في رحلةِ صيدٍ مشؤومةٍ بين جزيرتين،
المؤرخون يشككونَ بإغريقيتي.. لا بأسَ،
فلأكن مصرياً، أو فينيقياً، أو بونيقياً
حكاياتي لا يُشَقُّ لها غُبار.

مرسوم كاراكلا

سنة 212 ميلادية

أيُّ ضَرْبةٍ صاعقةٍ، أيُّ رؤيةٍ بعيدة لناظرٍ من هَضَبَةٍ
بإيماءةٍ مفاجئةٍ،
إشارة لا أكثر من إصبعِ فتى في رداءٍ أرجوانيٍّ
أسمرَ، لأبٍ بونيقيٍّ وأمٍّ سورية

يتحول كلُّ من كانوا غرباءً في روما، حتى يوم أمس، إلى مواطنين رومانيين؟
كيف سيتصرف الأرستقراطيون المفجوعونَ بعد اليوم؟

هل يَمشي البَربريُّ بجوارِ النبيلِ، ويزحمه بكتفِهِ: أنا أَيضاً رومانيٌّ!
وهل يحتمل أولئك المصدومونَ من الخبرِ مَرآى عابدي إيل
وعشيرة يحتشدون في الأغورا، ويهللون للمرسوم الإمبراطوي المنقوش على الحجارة..
مبتهجينَ بتلك السطورِ المبهمة،
وهم يهزون رؤوسهم، مثلنا، نحن الرومانيين،
كما لو كانوا هم أيضاً يقرأونَ اللاتينية!

اليوم، بعد العصر، عندما يصلُ إلى مجلس الشيوخ:
السوريُّ والأرمينيُّ والنوميديُّ والمصريُّ ومعهم البربريُّ من بريتانيكا،
هل سيجلس هؤلاء بملابسهم الغريبة في مقاعد النبلاءِ؟
ماذا سيقولون للحضور وبأيِّ لغة سيتكلمون؟

هل يكون لهم رأي في شؤون الحكم؟!

وفي ما بعد، عندما يصحو الارستقراطيونَ من الضربةِ
في أيِّ معبد سيقدّم هؤلاء لآلهتهم الأضاحي،
والسوريون في أسواقِ روما ومعابِدها جعلوا لجوبيتر قرني بعل، ولأفروديت سحنة عشتار؟

بإيماءة مفاجئة، لا نعرف حتى الآن إن كانت مدروسةً أم مرتجلةً،
يتغيّر كلُّ شيءٍ في هذه الإمبراطورية..

أهي نظرةٌ ثاقبةٌ من نَسْرٍ حلّقَ في شاهقٍ ورأى كلَّ شيءٍ،
أم انقلابٌ شرقيٌّ؛
انتقامٌ متأخرٌ للملكةِ السمراء المدفونة في الغابةِ بعد تحويلِ بالميرا إلى أطلال؟

رندة مداح

من اقترحَ هذه الفكرة المذهلة على الآخر؟
بابنيانُ الحمصيّ المشتغل بالشرائع أم كاراكلا الباحثُ لخزينتهِ عن الضرائب؟

بالأمسِ كان النبلاءُ الحائرونَ بدمهم الأزرق يرددون:
أيُّ نهرٍ هذا الذي يجري في روما اليوم،
التيبر أم العاصي؟

كاركلا أطلقَ النَّسر من الهضبةِ،
وأجابَ عن السؤال:
ما دامت كلُّ الطُّرقِ تؤدي إلى روما
فلتصل، إذن، إلى روما على كلِّ تلك الطُّرقِ كلّ العربات.

أنشودة أبولودور الدمشقي

تكونين في دمشقَ،
اللؤلؤةَ
الطريقُ إلى بيتكِ في جوارِ القلعةِ صاعدةً، وخطرةً
عبّدها عُمّالي
لقدميكِ الطائشتين..




الطريقُ، ضربُ صنوجٍ، وخطواتُك في نعلكِ نشيدٌ يانعٌ.

لستُ هنا، لأرى أطواقَ الغارِ ذابلةً،

وصمتَ الطريقِ حزنَ أزهارٍ عندَ درفاتِ النوافذ.

البهجةُ أثر من صِبْيةٍ فرّقهم لَهوٌ

أسمعُ أنفاسَهم نتفاً من كلامٍ خائفٍ،

أخطو وفي ذراعي الصّدعِ المتحدّرُ من قاسيون.

صرخات المصارعين ترجُّ البوابات

عيونهم النازفةُ تلمع في صفائحِ الدروع..

الأوهام تتقاطر، الأوهام تجوب الأرض والسموات، وتؤنسُ قَلبك.

مشيتكِ في الطريقِ من البيتِ إلى الحَمّامِ، نورٌ قديم على خطوات خضراءَ.

تكونين لؤلؤةً في دمشقَ، وفي روما الصحراء خطوتي تهلكُ.

أصابع جوليا دومنا المفقودة

أفكار الوصيفة بعد مقتلة القصر

كم مرَّةً سيغمد كركلا سيفَه في أحشاءِ الجنديِّ الذي بَتَرَ أصابع الأمبراطورة

«كان المقصود قتل الشقيق

وليس تشويه يد الأم...»

هكذا كتبَ المؤرخ في صحائفِ ذلك اليوم.

ويا لها من فضيحةٍ، أن تظهر الامبراطورةُ في المأدبةِ بيدٍ فقدتْ ثلاثةَ أصابع.

حتى لو كان كاركلا سيرسلُ الجنديَّ المذّنبَ ليرمي نفسَه من حافَّةِ الجبلِ

فلن يتغيَّر شيءٌ!

أما هي، سيِّدةُ روما المتحدرةُ من سلالةٍ سوريةٍ نبيلةٍ،

فلن تلتفتَ لتنظرَ أصابعها التي بُترتْ وطاشت على الرُّخامِ،

ولا الدمَ الذي نَفَرَ ولطَّخَ الأرائكَ

جسدُها الذي استشعرَ نَصْلَ الشَّقيقِ على نحرِ الشَّقيقِ

تَخَدَّرَ، فجأةً

ولم يَبقَ في الحواس شيءٌ حيٌّ

سوى تلك الانقباضةِ الأليمةِ في الرَّحِمِ.

نباهتكِ التي جعلتْ مشرعي روما يستقبلونَ سيبتموس بإكليلِ الغارِ

ذابتْ في كأسِ الابنِ القاتلِ كحبةِ الحنضلِ.

والآن،

إلى أين مَضَت الوصيفاتُ في ليلةِ الأخوينِ،

بالأصابع المقطوعة لجوليا دومنا؟

قال كاركلا

إذا كان رومولوس الذي تمجدونَ قَتَلَ أَخاهُ،

فلماذا تلومونني؟

هل سمعتم بمرك



سلطانية الشاعر ناقداً وموضوعية نقد الناقد

توفيق صايغ ونازك الملائكة

خلدون الشمعة

في زيارتي لندن للمرة الاولى التقيته بكلية الدراسات الشرقية والإفريقية SOAS في جامعة لندن. كان ذلك في ستينات القرن المنصرم، فترة صعود الحركة التموزية بعنفها وعنفوانها، وكنت أقترب من العشرين. ومع انتهاء دراستي في كلية دمشق الاميركية. كنت كما تخيلت آنذاك، أشبه بجانوس، الصنم الناظر إلى الأمام والوراء في وقت واحد: الأدبان العربي والإنكليزي يستحوذان على بصري وبصيرتي. وكواحد من المعجبين القلائل بالشاعر توفيق صايغ مترجم (رباعيات أربع) رائعة إليوت، سنحت لي فرصة السجال (أسميه سجالاً لا حديثاً ربما من باب الغرور) مع علم بارز من أعلام الحركة التموزية. كان السجال كما أذكر يدور حول إليوت ونظريته في الأزمان الثلاثة وإحالتها (التي اعتبرتها اكتشافاً شخصياً آنذاك) إلى القديس أغسطين. في كتاب "تاريخ الفلسفة الغربية" لبرتراند راسل قرأتُ بتلذذ عما كتبه الفيلسوف أغسطين في اعترافاته من أن الزمن خلق عندما خلق العالم، وأن الله أبديّ سرمديّ لا نهائيّ، أي زماني لا زمني (الزمني محدد والزماني مطلق).

ليس ثمة بالنسبة له قبل أو بعد بل حاضر أبديّ.. أبدية الله مستثناة من علاقات الزمن. الزمان المطلق حاضر ماثل بالنسبة له. الماضي يباطن الذاكرة. وأما المستقبل فهو يباطن المتوقع. والذاكرة والمتوقع حقيقتان تنتميان إلى الزمن الحاضر. في "رباعيات أربع" التي ترجمها توفيق صايغ التقط إليوت الفكرة وأعاد صياغتها على نحو لافت:

"الزمانُ الحاضر والزمانُ الماضي
حاضران كلاهما، ربما، في الزمان المقبل،
والزمانُ المقبلُ يحتويه الزمانُ الماضي.
إن كان الزمان كله حاضراً أبداً
كان الزمانُ كله مستحيلَ الافتداء.".

غاية هذه السطور هي التوقف نقدياً عند كتاب مهم للراحل توفيق صايغ (1923-1971)، هو في الأصل على حد إشارة محققه ومحرره محمد مظلوم، مسودة مخطوطة من بين مسودات تركها الشاعر وجمعها شقيقه فايز من شقته ومكتبه في بيركلي بكاليفورنيا بعد وفاته، وبقيت مجهولة لسنوات.

قوام ما سبق أن الكتاب الصادر بعد تحقيقه في عام 2015 وعنوانه: "نازك الملائكة طريدة المتاهة والصوت المزدوج: دراسة في ديوان شظايا ورماد" (منشورات الجمل، بغداد بيروت) تكمن أهميته بطرحه مشكلية ملفتة في مدونة الحركة التموزية في الشعر العربي الحديث. المعروف أن رأي الشاعر العربي يظل بقدر أو بآخر، هامشاً مهماً في مدونة الشاعر. ولأن الحركة التموزية تمثل انعطافة تحول وتغيير يمكن القول أن ما يظل هامشاً ليس كذلك. وأعني بهذا تحديداً أن ما يقوله الشاعر يصير في المحصلة قرين شعريته، فهو ليس شاعرا فحسب، بل شاعر وناقد في آن. وهذا ينطبق على عدد من الشعراء التموزيين بدءاً من جبرا ابراهيم جبرا مترجم فصل "الإله السوري أدونيس" في كتاب "الغصن الذهبي" للأنثروبولوجي جيمس فريزر. وكما هو معروف فإن الكتاب أحد مصادر إليوت في "الارض اليباب"، فضلا عن أنه مهد لعبور الأسطورة قبل الإسلامية إلى الشعر العربي الحديث. وهذا العبور الذي أصفه بأنه عبور برزخي هو بؤرة دراسات مقارنية تبحث في أثر إليوت على السياب وعبد الصبور وآخرين.

في كل حال تتعذر الكتابة عن تموزية صايغ من خارج ومن داخل، دون التطرق إلى مشكلية الشاعر ناقداً. وأكثر من ذلك فإن الصايغ الشاعر يكتب هنا عن نازك الشاعرة والناقدة في آن.

هكذا يكون النقد حالين، حال اتصال يتعلق بكون الشاعر يكتب النقد انطلاقا من شعرية الذات، وحال انفصال ينطلق من الموضوعية الافتراضية لدى الشاعر الناقد، وما يميز بينهما أن الذات هنا هي نقيض الموضوع. ليس ثمة من خيار في العمل النقدي بين الذات والموضوع. إما الذات، أو الموضوع. تلك هي مشكلية الشاعر ناقداً.

ها أنذا أقرأ الشاعر توفيق صايغ بوصفه ناقداً يقرأ ديوان "شظايا ورماد" للشاعرة نازك الملائكة. واللافت أن محقق مخطوطة الكتاب وواضع عنوانه الذكي بالاستناد إلى المحمول المعرفي للمخطوطة سرعان ما يشير في مقدمة بارعة إلى المماهاة بين شعرية صايغ المسيحية المنزع وبين مدونته النقدية. هذه المماهاة توصلنا إلى ما أدعوه "لاهوت الحب"، وهو لاهوت تقني القوام لابد أن ينتهي إلى ارتطام متوقع بين مدونتين اعتقاديتين متناقضتين تناقض الشعرية بين طرفين لا يلتقيان.

يقول المحقق في تعريف على الغلاف أن أهمية الكتاب تكمن في كونه: " يعرفنا على طبيعة القراءة الأكاديمية لديوان الشعر العربي يحاول فيها شاعر عربي ذو ثقافة ثنائية وفي وقت مبكر إحالة اتجاهات حركة التجديد في الشعر العربي إلى مرجعيات شعرية في ثقافة أخرى". ويستنتج بقوله: "لعله الثاني في هذا التوجه في النقد العربي بعد الدكتور إحسان عباس". الإشارة إلى القراءة الأكاديمية التي تنتمي إلى النقد المقارن لا تمثل غائية قراءتي للنص. هذه الغائية يلخصها القول، مرة أخرى، بأن المماهاة بين شعرية الشاعر ونقديته تجعل الصدام بين الشاعر ناقداً هنا، والشاعر (الشاعرة هناك) أمراً لا مناص منه. كلاهما ينسج سردية شعرية ونقدية على نول مغاير للآخر. ما دعوته بـ"لاهوت الحب" لدى صايغ يتجلى في رؤيته الشاملة للديوان، ليس كمجموعة قصائد، بل كوحدة جشتالتية، على حد تعبير المحقق. فالشظايا والرماد في الديوان، وكما ستتجلى دلالة كل منهما "إشارة، على نحو ما، إلى المرآة وإلى تلك النار التي كانت بالأمس وأصبحت اليوم: شظايا ورماداً وستعود مرآة وناراً في الغد، الرماد والسمندل". وأما تعليل استخدام كلمة السمندل (الفارسية على حد تقديري) بدلاً من الفينيق التموزي، فيعزوه المحقق إلى الرغبة في: "التعبير عن فكرة الانبعاث الذاتي من الرماد بدل العنقاء". وأعتقد شخصياً أن توفيق صايغ لو عاش لينشر هذا الكتاب بعد تحريره لاستبدل السمندل بالفينيق.

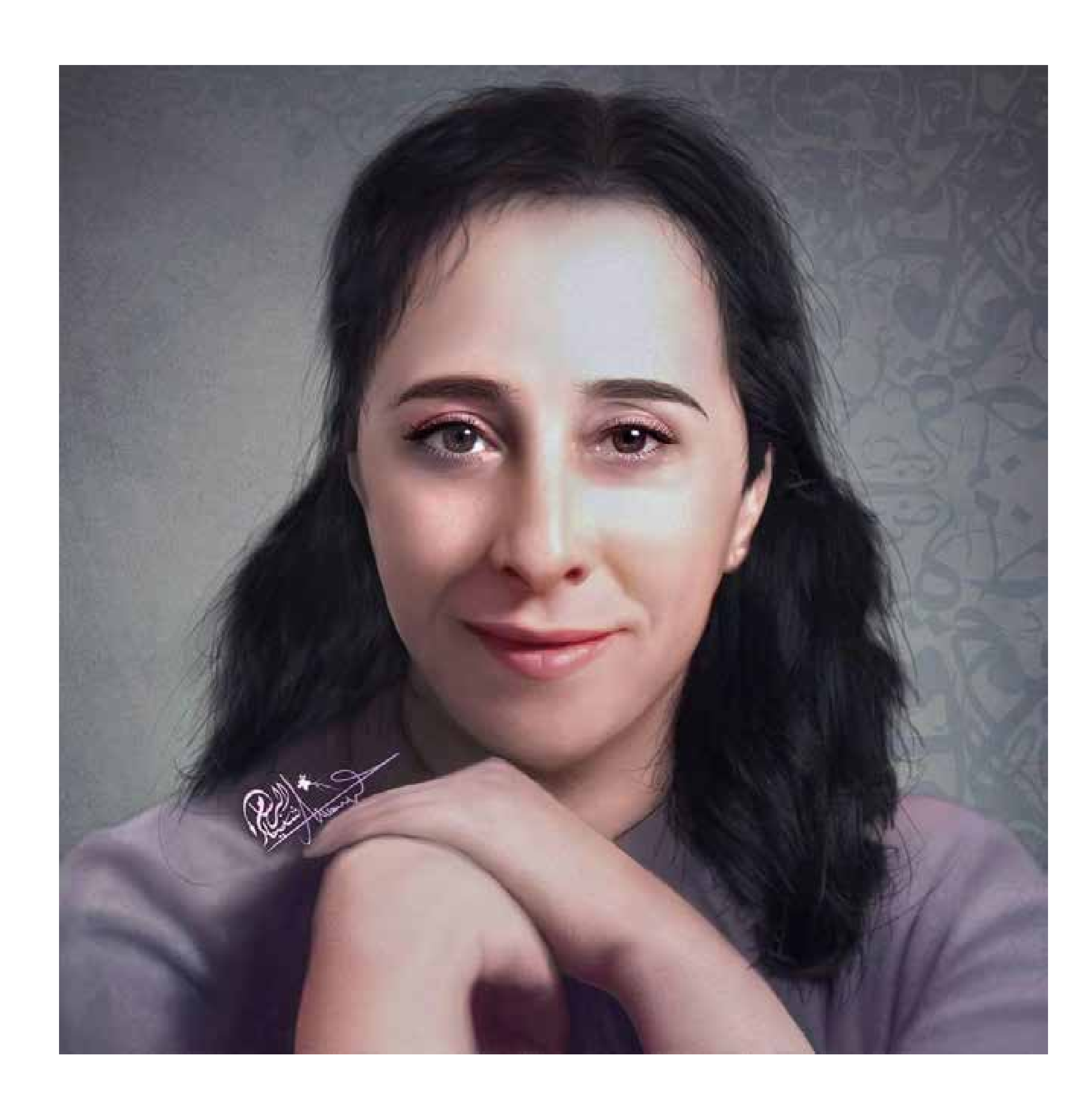
يمكن القول هنا أن رؤية صايغ الناقد هي نتاج حائك ماهر ينسج مادته على نولين: الأول سيرته الذاتية، والثاني إسقاط السيرة الذاتية على نقده. ما الحب؟ سؤال يجيب عنه لاهوت الحب لدى الشاعر بقوله إنه سيقرا ديوان نازك من خلال صورة الزمن لديها حيث الامس والذكرى: "على منحيين الأول: إن الأمس والذكرى كانا الوقت الوحيد الذي تمتعت بما أحبته لذا نراها دوماً تحن إلى ذلك الزمن فهي تستعيد الذكرى تعويضاً عن أحزان حاضرها، والثاني: إن شقاءها الحالي هو نتيجة أمر حدث في الأمس، نتيجة جرح أو سواه، حدث وجعل من الماضي مصدر خوف وإذلال لحاضرها، أي عالم ما قبل الخطيئة، ثم الخطيئة".

كلمة الخطيئة التي تنسب للمسيحية تحيلنا تحديداً، في وقت لاحق، إلى الخطيئة الأصلية. ولكن ماذا عن "عالم ما قبل الخطيئة"؟ المقصود بهذا العالم القول أن الخطيئة قبل ارتكابها تخلق مع المرء. وهذا إسقاط توراتي للمفهوم، إسقاط غير مقنع على الديوان فضلاً عن كونه محاولة للتعامل معه وكأنه مرآة تعكس حالة مريض نفساني بعد حذف أنا الراوي والتركيز على وجود توحد موهوم بين أنا السرد وأنا الذات، وكأن النص المنقود ليس شعرياً بل نص أوتوبيوغرافي بامتياز.

وهكذا يصل صايغ في قراءة محكومة بإسقاط الذات المثلة لشعريته إلى الكلام على ما يدعوه بإثم الخطيئة الأصلية. وهذا الإثم المستمد من هذه السردية لا يلبث أن يصل صراحة إلى تعليل شعورها بالإثم بتساؤل حول ما إذا كان الصراع في ديوان نازك وهو صراع تتماهى فيه الأنا في السرد الذاتي Person مع أنا راوي الديوان Persona يعود إلى كونها وفقاً للنص: "تدرك أثر الخطيئة الأولى؟".

وتأكيداً لرؤية صايغ في شعريته، أو ربما امتثالاً منه لخزينه المعرفي في اعتباره الحب لاهوتاً، يصير النص التحليلي للديوان استبطاناً لذات صايغ. الحب عنده لاهوت، فهل الحب لاهوت لنازك؟

ثمة ارتطام صائت أو ربما تنافذ، أي صدام بين نفوذ ونفوذ، بين سالب بسالب، صدام ربما يتطلب ليّ عنق النص ليتماهى مع الشعرية اللاهوتية المنزع. ولابد من الاعتراف هنا أن في الفعالية الظاهرية لهذا التماهي يكمن سر الطاقة المغناطيسية التي ينطوي عليها تحليل بديع وآسر، لا



يحيل إلى نص نقدي موضوعي، كما هو متوقع من الناقد عادة، بل إلى تتويج للاهوتي على حساب الموضوعي، يستبطنه التحليل بالانتقال إلى علاقة أبستمولوجية أي على مستوى نظرية المعرفة، بين الأدب والدين. يكتب هايدغر: "إن الحقيقي هو الموضوعي". فهل يعبر الحقيقي هنا عن تجربة نازك الشعرية؟ هل تتماهى غربة صايغ المنفي بطبيعته، وهو الذي عاش في المنفى ودفن في المنفى، مع غربة نازك التي تذكرنا بنزوعها الرومانسي بـ"آلام" نديم محمد و"أحزان" فدوى طوقان؟ هذا النزوع تذكرنا به سلمى الخضراء الجيوسي التي تحدثت عن نشوء الشعر الرومانسي في حقبة الأربعينات في العراق فتذكر نازك الملائكة في عداد شعراء الطليعة الذين صاروا بعد ذلك زعماء شعر الطليعة في الوطن العربي (الجيوسي، "الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث. ت. عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت 2001).

وإذا كانت "النشوة" عماد الشعر الرومانسي كما تقول الجيوسي، فإنها تحيل في المصدر نفسه إلى قصائد نازك التي تصل فيها إلى حد النشوة التي يفجرها فيها الحزن الرومانسي، كما تفعل في قصائد منها: (أغنية حب للكلمات، أغنية للقمر، قرارة الموجة..) وغيرها. وبالمقابل يشير المصدر نفسه إلى ظاهرة النفي المفضي إلى استبطان التجربة الدينية المسيحية في شعر

توفيق صايغ الذي استطاع المزج بين الزمني والشامل. وتعلل الجيوسي ذلك بالقول: "نفي الفلسطيني في شعره هو نفي كذلك من ملكوت السماء، الحب، عالم الأدب المستقر، أي جميع مصادر التجربة التي ترسخ الجذور وتمنح الأمن والاطمئنان". وحول دور التراث المسيحي في أعمال توفيق صايغ ويوسف الخال تقول: "المواقف الدينية عند أمثال هؤلاء الشعراء تنبع من وجهات نظر مسيحية أساساً، وتقوم موضوعاتهم على الصراع الروحي والثنائيات".

ولكن ما يغيب عن هذه الإشارة الدور الذي لعبه إليوت في بلورة الحركة التموزية، وفي شعر توفيق صايغ مترجم "رباعيات أربع" التي تدور في فضاء التصوف المسيحي الذي استهللت به السجال مع صايغ، وهو تصوف كان لترجمة فيتزجرالد لرباعيات الخيام أثره الخفي غير المعروف تماماً على رباعيات إليوت كما تبين الباحثة الأميركية دمبروزيو في كتابها "إليوت ممسوساً: ت. س.إليوت ورباعيات فيتزجرالد".

"D، Ambrosio) "Eliot Possessed نيويورك يونفرستي برس 1989. وهذا طبيعي نظراً لأن الكتاب صدر بعد كتاب الجيوسي بعقود. ولكن السؤال يظل مطروحاً: لماذا (أغفلت) أو ربما سهت مرحلة صعود التموزية عن الإشارة إلى أثر ترجمة فيتزجرالد البديعة لرباعيات الخيام على رباعيات إليوت رغم أن سيرة الأخير لم تغفل التطرق إلى انسحار الشاعر منذ الطفولة بخيام فيتزجرالد إلى حد كونه صار ممسوساً بالنص؟).

وأما الثنائيات التي ألحت لها الجيوسي عندما تطرقت إلى اثر التراث المسيحي في شعر صايغ، وبالتحديد ثنائية الحب والكراهية، فإن المقصود بها هو ما يعرف في علم النفس بتكافؤ الضدين ambivalence، وهذا التكافؤ، أو التعايش هو الذي يحتل نقطة المحرق في لاهوت الحب المشار إليه. ولكن فلنلاحظ أن نقطة المحرق نفسها ماثلة ايضاً في الرومانسية. وربما كان ذلك سبباً مقنعاً في أن مقروئية نص الصايغ على محدوديتها تصدر عن مخاطبة القارىء العادي والمختص. وعندما يقتطف صايغ ما تقوله نازك في مقدمة قصيدة "الأفعوان" التي يعتبرها رمزاً محورياً في شعرها يدعو القارىء إلى النظر في ماذكرته من أن القصيدة تعبر عن الإحساس الخفي الذي يعترينا أحيانا بأن قوة مجهولة جبارة تطاردنا مطاردة نفسية ملحة كثيراً ما تكون مجموعة من الذكريات المحزنة، أو هي الندم، أو عادة نمقتها في سلوكنا الخارجي، أو صورة مخيفة قابلناها فلم نعد نستطيع نسيانها، أو هي النفس بما لها من رغبات وما فيها من ضعف وشرود أو أي شيء. ثم يقتطف استدراكاً تقول فيه: "إن الأمر يتوقف على ذاتية القارىء وليس يعنيه أن أعين أفعواني أنا، فذلك أمر ثانوي، وإنما المهم أن هذا الأفعوان يطاردنا باستمرار وسدى نتهرب منه".

هذه التجربة التي تحتل فيها ثنائية تكافؤ الحب والكراهية وتمثل عليها نازك بالأفعوان لا يحيل خزينها المعرفي تحديداً إلى العهد القديم والجديد وما يتصل بهما من حفر معرفي جذاب أتقنه توفيق صايغ في شعره ونقده وترجماته، بل تحيل، فضلا عن ذلك، إلى محرق مشترك بين اللاهوت وعلم النفس العام. ولكن جاذبية النص بل مغناطيسيته الآسرة، كما أشرت، تساعد الناقد على ما يبدو في بحثه عن الخطيئة الاصلية في التلافيف والعثور عليها في نص رومانسي لحمته السرد النفسي وسداته السيرة الذاتية.

وكما يقال عادة، فإن تراتبية المعرفة سلطانية النزوع. وبعبارة أخرى، فإن سلطانية الشاعر كثيراً ما تبدو من حيث الظاهر، على الاقل، أشد تأثيرا من سلطانية الناقد. ولكن هل الحقيقي هنا هو الموضوعي كما يقول هايدغر؟ ما أعنيه بالتساؤل هو التاكيد استثناساً بما أفضت، أو تفضي إليه التجربة التموزية، التأكيد بأن الموضوعية النقدية تقتضي بالانطلاق من النص للوصول إلى المنهج وليس العكس. هكذا يمكن التمييز، أو ربما المفاضلة بين عمل الناقد، وبين الشاعر ناقداً. الناقد يجد المنهج ماثلا في النص، والمنهج يصير تالياً على القراءة. وأما الشاعر ناقداً فإن سلطانيته الذاتية، أو ذاتويته، لابد أن تطفر على النص. وأذكر أنني سبق أن تطرقت في مكان آخر إلى التمييز بين الفعاليتين. وربما كان من المفيد استعادة هذا التمييز بالقول إن إقامة الناقد خارج المركز والهامش يتعين تفعيلها بالإقامة داخل النص. وهذا ما يتعذر أن يقوم به الشاعر ناقداً، الشاعر الذي تطفر سلطانيته على النص ويخفق في تحقيق الموضوعية أس النقد والناقد.

تلك هي تجربة الناقد التي يمكن إطلاقها بالقول إن الفلسفة، كما يقال، وصيف hand maid العلم. فهل يصح القول إن النقد الأدبي وصيف العمل الفني؟ هل يمكن اعتبار النقد وصيفاً للشعر؟

دع الموضوعية تتجاوز الذات وتملي شروطها: الإقامة ليست خارج مركز غربي وهامش عربي فقط. الإقامة هنا في داخل نص يملي المنهج النقدي.

ناقد من سوريا مقيم في لندن

صباح كلش


يكون الشاعر كونياً
أو لا يكون
آنماري إستر:
حوار وقصائد مختارة

حوار

آنماري إستر

الشاعرة في العالم

آنماري إستر (ANNEMARIE ESTOR 1973) شاعرة، وساردة، وأستاذة جامعيّة مختصة في علم الأدب، حصلت على أهم الجوائز الأدبية البلجيكية والهولندية ومنها جائزتا هرمان دو كونك (Herman de Coninckprijs) لمرتين وجائزة يان كامْبَرت Jan Campert-prijs.

كتبت لجنة جائزة هرمان دو كونك عن أسباب منحها الجائزة على ملحمتها الشعرية "إبط التيس": نادراً ما يظهر مثل هذا الوصف لعلاقة حب شبه شيطانية في الشعر الهولندي. إنها مبنية بشكل متين إنها ملحمة أسطورية.

بحسب ما تصف نفسها تقول آنماري إستر إنّها هولندية بدرجة 39 في المئة، ليمبورغية بنسبة 53 في المئة،. 48 في المئة منها إسباني، 24 في المئة إيطالي، 8 في المئة بربري، وتعيش في مدينة أنتوربن البلجيكية. لم تطلّ على العالم برأسها لحظة ولادتها، وإنّما خرجت عجيزتها حاملة برج الثور والجنسية الهولندية في خاتمة اليوم الثالث من عيد الفصح.

هذه الشاعرة تكتب نصوصا مختلفة عن السائد الثقافي، وهي ذات منحى جديد في الكتابة الشعرية. ستكون نصوصها الشعرية المترجمة إلى العربية تدعيما لمضامين شعرية جديدة. فهي تذكّرنا في بعض التباساتها بفرانز كافكا. والشعر حقا في الأصل التباس وممكنات قصوى مطلوبة في التخييل وتوسعة لمفهوم الإيقاع.

في الحوار معها هنا إطلالة على عالمها الشعري ورؤيتها لفن الشعر وموقفها من قضايا الشعر.

قلم التحرير



الجديد: أنت هولندية بدرجة 39 في المئة، ليمبورغية بنسبة 53 في المئة، 48 في المئة منك إسباني، 24 في المئة إيطالي، 8 في المئة بربري، وتعيشين في مدينة أنتوربن البلجيكية.. هل هذا هو الشرط الأكمل ليكون الشاعر كونياً؟ كيف تنظرين من موقعك الخاص إلى فكرة المركزية الأوروبية في الثقافة والاجتماع وهي ماتزال حاضرة بقوة؟

آنماري إستر: في الحقيقة، إن ما كتبتُه في هذا الشأن يشير إلى فحص الـ"دي أن أي" (الحمض النووي) الكاشف لأصل الفرد، وهو فحص يمكن إجراؤه حاليا، وعبره يمكن للمرء معرفة أصوله وأصول أسلافه.

شخصيا، لم أقم بإجراء مثل هذا الفحص، لكنّني صادفت نتائج مذهلة لدى العديد من الأفراد: امرأة تركية تبيّن أنّ أسلافها أكراد؛ رجل فلسطيني أظهر الفحص أن أجداده يهود. بعبارة أخرى، أنا لا أؤمن بالتصنيف العرقي للبلدان. أكثر من ذلك، أنا أظنّ أن مثل هذا التصنيف يبعث على الأذى أكثر من الفائدة.

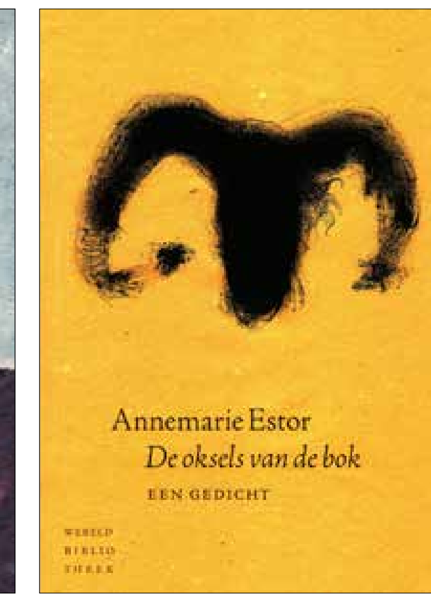
أنا محظوظة لأنّني أوروبية، قضيت حياتي في بلد يتمتع بوجود قطاعات متكاملة للخدمات الاجتماعية.

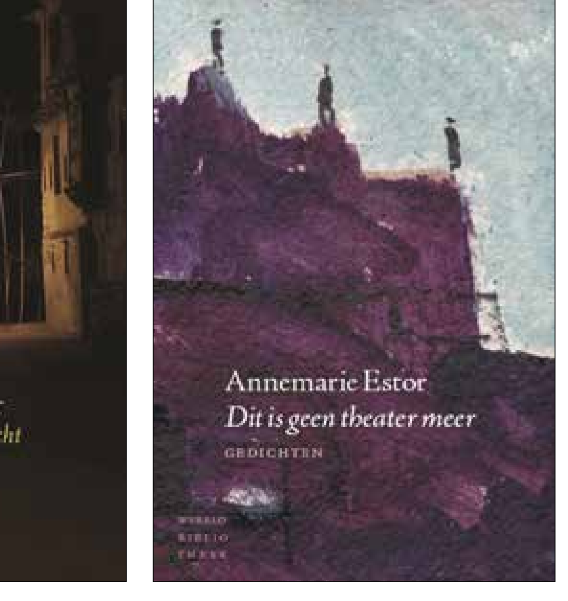
كان ممكنا أن أولد في السودان. إن حقيقة ولادتي هنا هي التي منحتني سمة القدرة على السفر بكثرة، وكذا سمة الحق في الإقامة والعيش في أيّ من دول الاتحاد الأوروبي.

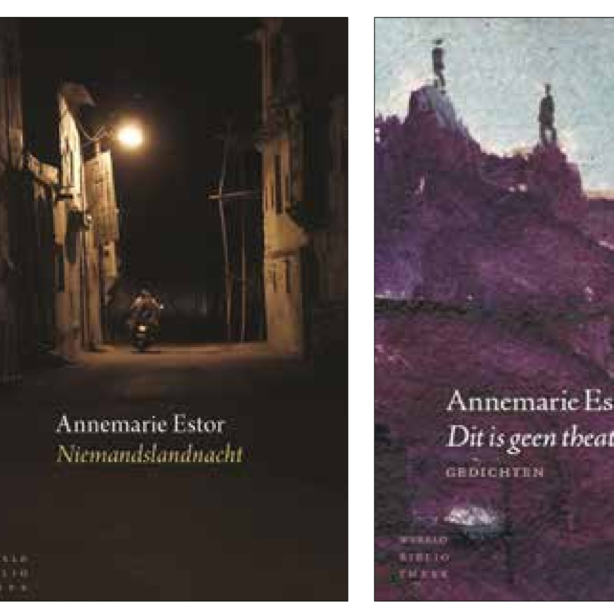
إنني أعي جيدا أن هذا امتياز هائل. وأعي في ذات الوقت أنّ هناك أشخاصا، فنانين وشعراء، لم يغادروا أبدا مدنهم أو قراهم، طوعًا أو كراهية.

أعتقد أن الشعرية التي تمتلك حقائب سفر تحمل القيمة الشعرية نفسها التي تتوطّن أرضها. وأعتقد أن بإمكاننا جميعًا أن نكون كونيين بشكل متساوٍ.

وأنا أرى بأننا عندما نكتب الشعر، إنما لا نتحدث عن تجاربنا الفردية، أو عن انطباعاتنا عن محيطنا، أو فرادة شخصيتنا، بقدر ما نعكس في المقام الأول جيناتنا التي يتم ضبطها على نغمات







الرنين العالمية، وعلى الثقافة البشرية العالمية التي نشكّل جميعًا أجزاء منها.

لعل الطريق الأمثل للدخول إلى الإنترنت أن يكون مسبوقاً بـ: دراسة أساطير العالم أجمع في المدرسة، وإجراء فحوص الـ"دي أن أي" لمعرفة الأسلاف. تلك هي الطريق المثالية لكل مواطن على الكرة الأرضية، وبخاصة أولئك الخائفين من كل ما هو غريب، كل ما يبدو أنّه "ليس منّا".

الشعور بالتفوق الأوروبي حماقة. في الوقت نفسه لا شك أن أوروبا تمتلك صناعات جميلة للتصدير، أعني "الديمقراطية وقطاعات الخدمات الاجتماعية".

يجب أن تؤسس الإنسانية نظامًا عالميًا فيه الأغلبية تقرر بشأن كافة القضايا، استنادا إلى نصائح متعددة مصاغة جيدا ومعتمدة على دراسات أخصائيين متنوعة، ويعتني الأقوياء بالضعفاء. من دون أن يعني هذا أن أوروبا أفضل. لا، أبدا.

حاليا، ترى أيضًا أن كلًّا من الديمقراطية ونظام الرعاية الاجتماعية يحطّان في معسكر الخاسرين في أوروبا.

يتعين على كبار السن الأوروبيين التبوّل في حفّاضاتهم 5 مرات قبل أن يحصلوا على حفّاضة جديدة. وهذه العملية يتم حسابها من قبل المدراء.

لو كنت عاطلا عن العمل، ستحصل على إعانة مالية مشروطة. وإذا لم تمتثل لما يطلبه منك المسؤول المتنمّر، يتم تحويل الإعانة المالية من "إعانة" إلى "قرض" يتوجّب عليك سداده.. لقد وصلت بنا الأمور إلى هذا المستوى.

غير أنّ علينا محاربة هذا النظام اللاإنساني المصمّم لضمان تحقيق أعلى الأرباح للرؤساء التنفيذيين. وعكس ذلك، فلن يحصل في المستقبل أيّ شخص على إعانة مالية، وسنخسر جميعًا بقايا النقود في جميع أنحاء العالم. من الأفضل محاربة الفساد وتجاوزات السلطة أينما كانت. حارب الأنانية أينما كانت.

كيان مواز

الجديد: ما الشعر بالنسبة إليك؟ بحث عن إطار لصورة الذات، أم هروب من صورة الذات إلى صورة أخرى؟ كيان مواز نبتكره في مواجهة كيان تشكلنا فيه؟

آنماري إستر: لقد وضعتَ هذا السؤال بطريقة ممتازة! إنّه كيان مواز نقوم بخلقه مقابل كيان نتشكّل فيه، نعم.

أعتقد أننا نعمل على خلق العوالم: عوالم متخيّلة، عوالم لاماديّة ولاملموسة، عوالم تلتقي بالماضي وتتفاعل معه، ومن ثمّ تجعل المستقبل ممكنًا.

معظم الاختراعات البشرية طرأت أولا في مخيّلة الكتّاب والشعراء والرائين والمفكرين الأحرار، على الرغم من أننا لسنا أحرارًا على الإطلاق. فالحرية المطلقة غير موجودة، لأن ذواتنا نفسها - الجسد والعقل - تتكون من كودات استلمناها من الماضي، من الماضي البعيد، من عصور ما قبل التاريخ، ولكن أيضًا من الماضي القريب. كل متواليات التاريخ تلك كامنة فينا، نحن الذين خُلقنا من طين.

في نفس الوقت، لدينا قشرة فصّ جبهيّة، يمكنها اختلاق أشياء لم تكن موجودة. يمكنني على سبيل المثال أن أتخيل نفسي بعد عشر سنوات جالسة على شرفة في السطح مع أوفيد وبودلير، في بقعة تُسمّى حاليا إيطاليا، لكنها باتت تحمل اسماً آخر. أنا وأوفيد وبودلير نشرب كأسا تهدينا أجنحة تكفل لنا التحليق لساعة.

هذه فكرة جديدة، إلّا أنها عتيقة في الوقت ذاته. عودة إلى صورة الذات تلك... أعتقد أنها في حد ذاتها باطلة تماما.

طوال حياتي، أنا حبيسة داخل هذه الذات، ولا بدّ لي من التعامل مع هذه الحقيقة، غير أني لست سوى حاملة معلومات ومواد مدّني بها هذا الكوكب.

والأمر متروك لي في أن أقوم بشيء مفيد بهذه المواد والمعلومات وأن أقوم بالعناية بكل ما حولي. وهذا امتيازٌ أيضًا.

لعلّ من المفيد، عبر وعينا وخياراتنا، أن نلتفت لبعضنا البعض. لقد كان ممكنا أن نكون كثيّباً رملياً في الصحراء، والكثبان لا تستطيع مداعبة أيّ شخص ولا أن تدفع شخصا ما للابتسام.

حضور العربية

الجديد: في الشعر العربي محطات كبرى تطورت خلالها القصيدة الشعرية عبر ألف وخمسة قرون من الشعر المدوّن، وقبلها قرون سبقت من الشعر لم تدوّن. هل هناك حضور ملموس للشعر العربي قديما وحديثا في اللغة والثقافة التي تنتمين إليها؟

آنماري إستر: لا أعرف مدى ملموسية هذا الوجود، ولكن لا شك أن ثمة تأثيرات دخلت عملي مصدرها مختلف أنواع النصوص القديمة جدًا. لا يمكن إنكار ذلك أبدا.

الجديد: اسمحي لي أن أعود مرة أخرى إلى السؤال، مستوضحاً عن ثقافة اللغة الهولندية في الشعر.. ومدى حضور الشعر العربي فيها، لو كان لهذا الشعر أي حضور عبر الاتصال والترجمة حديثاً وفي قرون سابقة؟

> مرّت أوروبا بحقبة حالكة للغاية، ومن أحد أسبابها هو خضوعنا لنير عقدة الذنب التي أوهمتنا بها الكنيسة

آنماري إستر: إنه لأمر مؤسف حقاً، أنه لم تتم ترجمة أيّ شيء بالفعل إلى اللغة الهولندية لفترة طويلة جدًا من الشرق الأدنى، أستثني حكايات ألف ليلة وليلة، ورباعيات الخيام، وشعر الرومي وحافظ. ولكن، لحسن الحظ فقد بدأ عالم الترجمة حديثا بالازدهار. إلّا أننا حتى الآن غير قادرين على التحدث عن تأثيرات حقيقية.

الشخص الوحيد الذي تمكّن من إجراء تغييرات حاسمة حقًّا هو حفيظ بوعزة (1970 - 2021). فقد ترجم كثيرًا، وعقّب كثيرًا. تشرفت مؤخرًا أن أكتب عنه.

الجديد: ما الدرجة التي تعطينها للترجمة في التعويل على انتقال الآثار الشعرية والتجارب والخبرات والتصورات عن الشعر من لغة إلى أخرى؟ وهل يقلقك أن تنزاح القصيدة من كيانها الأصلي لتولد في كيان قد يكون مبتعدا كثيرا أو قليلاً عن الأصل؟

آنماري إستر: لست قلقة بشأن أيّ شيء. أنا أعمل مع مترجمين يتسمون بالضمير والدقة. وأنا أطلب منهم دائمًا ألّا يترجموا بطريقة حرفيّة، قدر ما يصغون إلى موسيقى اللغة. أنا واثقة من أنه سيتم نقل ما هو جوهريّ بما يكفي من الجودة إلى تلك اللغة الأخرى.

الشبكة الكونية

الجديد: شعرك يموج بالأفكار والتصورات الحديثة والقلق الإنساني في مدينة ما بعد الحداثة، ولكنه يتمتع أيضاً ببعد ميتافيزيقي ملحوظ...ولربما نستطيع أن نصفه بأنه شعر كينوني، يصدر عن رؤيا كونية للوجود.. ما هي المرجعيات التي أسست لميولك



وخياراتك ورؤاك الشعرية؟ من هم آباؤك (وربما أمهاتك) الشعريون؟

آنماري إستر: يمكنني أن أذكر مجموعة طويلة من الكتّاب الذين تعمقتُ في أعمالهم. على سبيل المثال، مؤلفو الكتاب المقدس، أوفيد، متصوفة القرون الوسطى، شكسبير، أميلي وشارلوت برونتي، بودلير، ويليام بليك، ويليام بتلر ييتس، هوغو كلاوس، آلان جينسبيرغ، حازم كمال الدين، عدنان عادل، جان دمو، آندي فيرينز، جيس دي جروتر، ومعلمي وأستاذي فريدريك تورنر، بيد أني في الواقع أرى أنّ كل نص مغروس بعمق في الآلاف من النصوص الأخرى، وأن هذه الآثار يصعب التحقق منها بتفصيل دقيق، فنحن جميعًا جزء من شبكة كونيّة.

قوة الابتسامة

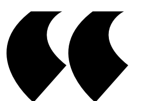
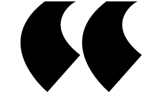
الجديد: يبرز في شعرك حس فكه، فكاهة صادمة، تنهض على عناصر تؤسس للمفارقة.. ويبدو لي أنه ينطلق من تحد عميق الغور للنفاق الاجتماعي، والهوس الأيديولوجي، والتيه الاجتماعي المصاحب للتجربة الإنسانية الحديثة؟

آنماري إستر: لقد اكتشفت الابتسامة بشكل متأخر نسبيًا. في الواقع، لقد اكتشفتها بشكل أساسي من خلال لقاءاتي مع كتّاب وشعراء غير أوروبيين.

بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية، مرّت أوروبا بحقبة حالكة للغاية، ومن أحد أسبابها هو خضوعنا لنير عقدة الذنب التي أوهمتنا بها الكنيسة المسيحية البروتستانتية. ولقد انطبع ذلك على طفولتي. ولكن، لحسن الحظ تحطّمت تلك الأغلال في أوروبا بدءا من عام 1999 على وجه التقريب، وعثرت أوروبا على البسمة من جديد، و.. نعم، إن قيمة الابتسامة هائلة. علينا أن نبتسم كي نستطيع أن نجعل مواصلة الحياة في أوار الكارثة أمراً ممكنا.



نحن الشعراء أصدقاء وشركاء في كل مكان. لمجرد أن مهنتنا هي صنعة الشعر

ثروة اللغات

الجديد: ما هي طبيعة العلاقة بين الكتابة الشعرية بالهولندية والكتابات بلغات أخرى في بلجيكا، وما طبيعة التواصل بين الشعريات الفرنسية والهولندية والألمانية، وكيف تقيّمين علاقتك الشخصية وعلاقة شعرك بهذا التنوع اللغوي البلجيكي؟

آنماري إستر: أنا أرى أن اللغات الأخرى هي ثروة مضافة. حالياً، أقضي الكثير من الوقت في إسبانيا وقد بدأت اللغة الإسبانية تتسرب إلى اشتغالاتي. درست اللغة العربية أيضا لثلاث سنوات وكتبت عدة قصائد قصيرة بالعربية، على الرغم من أنها تصبح ذات تأثير فقط في حالة القيام بنطقها بأسلوب بسيط، لا بشكل منمّق.

كل لغة إضافية هي فرصة إضافية للحصول على أصوات أكثر جمالا. ويمكن للعقل البشري أن يتعلم بسهولة عشر لغات! لا ينبغي أبدا التقليل من شأن أدمغتنا.

هوة السرعة

الجديد: هل تعتقدين أن الشعر اليوم يمكن أن يكون مهددا في العالم بفعل التطورات التكنولوجية الحديثة وما فرضته على البشر من نزوع لاهث وراء الأشياء، وابتعاد بالتالي عن التلقائية والهدوء والصفاء الذي يتطلبه الشعر كتابة وقراءة؟

آنماري إستر: نعم، كثيرون من المقيّدين بتكنولوجيا المعلومات والاتصالات السريعة يتوهمون أن التسرع هو مقياس الأشياء. (وهؤلاء يقومون بذلك إما من خلال أوهام تكديس الإثراء السريع، أو من خلال الإكراه الذي لا يطاق من أجل تحقيق أداء لاإنساني بحجمه). سيتعين على هؤلاء نسيان ذلك، وإلّا سيسقطون في لجّة عميقة من الاكتئاب والخمول. لم يُخلق الإنسان لكي يستعجل نفسه.

الجديد: الشعر أعظم من الفلسفة، لكن هل يمكن الاعتداد بشعر يخلو في رؤيا فلسفية؟

آنماري إستر: كلا. أحدهما يتطابق مع الثاني. (أنا أعرف شعراء مزعومين يكتبون بلا رؤيا، لكن هذا هراء، نفاية. أحيانًا تتم طباعة أعمالهم ونشرها بواسطة خدع جميلة، أو لأنهم كانوا يستلقون باسترخاء على الفراش الثقافي. شعراء على هذه الشاكلة ربما تظهر لهم مجموعة شعرية ثم لا تعود تسمع عنهم مرة أخرى). علينا ألاّ نقلل أبدا من شأن القصيدة الصغيرة التي تبدو بسيطة ظاهريا. القصائد القصيرة لجان دامو هي مثال ساطع على ذلك.

تسمية الطغاة

الجديد: الإنسان آذى شقيقه الإنسان، بواسطة الحروب، والتوحش الرأسمالي، وطغيان الدكتاتوريات، وانتهى بإيذاء الكوكب بيت الإنسان، ما الذي يمكن للشعراء أن يفعلوه إزاء التهديد الذي يتعرض له بيتنا الوحيد بواسطة شتى أنواع الملوثات الفتاكة؟

آنماري إستر: الاستمرار، في كتابة القصيدة، وخوض المواجهة بقوة الكلمات.

الجديد: أخيرا، أود أن أسأل السؤال التالي، الذي قد يكون مؤلما: حكام ما يسمّى بالعالم الحر، عالم الديمقراطيات لطالما هاجموا الدكتاتوريين، وتستروا عليهم في الوقت نفسه.. نفاق مارسوه مع الطغاة من فرانكو، إلى الخميني إلى صدام حسين، إلى بينوشيه، والقذافي، وبوتين، وصولا إلى حافظ الأسد وابنه السفاح الذي قتل بالغاز من شعبه في ليلة واحدة 1500 طفل وامرأة ورجل. نفهم أسباب نفاق الحكام الغربيين، ولكن كيف نفهم صمت الشعراء في الغرب عن مثل هذه الجرائم؟

أنا أعرف شعراء مزعومين يكتبون بلا رؤيا، لكن هذا هراء، نفاية. أحيانًا تتم طباعة أعمالهم ونشرها بواسطة خدع جميلة

آنماري إستر: يؤسفني أنك تحمل هذه الاعتقاد. ولحسن الحظ أنك تطرح هذا السؤال حيث يمكننا الخوض فيه! أنا لا أعتقد أنهم صامتون إطلاقا. كل شعراء العالم ينادون بذلك بأعلى أصواتهم في قصائدهم. كلهم ضد العنف. المعضلة الكبرى هي في الواقع أن أعمالهم لا تُقرأ جيدًا بما يكفي. على الناس تعلّم القراءة بشكل أفضل. جَسْ دُ خرويتر، شاعر من أنتورين، يسمّي هؤلاء الدكتاتوريين حرفيًا، ويحصي القنابل، ويكتب عنهم لوائح اتهام هازئة. جَسْ دُ خرويتر، غير معروف بالتأكيد في المنطقة العربية. أمرٌ مؤسف. ولكن خذ الشاعرة البولندية فيسوافا شيمبورسكا، فأشعارها معروفة في كافة أنحاء العالم.

غالبًا ما تكون قصائد هؤلاء قصيرة ومكثفة وكأنها تعنى بما هو يومي. إلا أن هؤلاء ينادون بصوت عال مناشدين أننا يجب أن نتعلم الانتباه إلى الأشياء الفريدة والصغيرة والهشّة.

وخذ على هذا المنوال: ثمة قصيدة كتبها الشاعر الهولندي يان هائلو عن نباتات الخس الفتيّة.

تلك قصيدة لا تتحدث عن نباتات الخس الفتيّة. أعتقد أن الغالبية العظمى من القصائد في العالم تطلب منا أن ننتبه لما هو صغير وهش، وبالتالي، مع مراعاة مقتضى الحال، فهي دعوة للتعاطف والسلام والتعاطف والشعور بمشاعر الآخر.

نحن الشعراء أصدقاء وشركاء في كل مكان. لمجرد أن مهنتنا هي صنعة الشعر، تجعل منا جنودا من أجل السلام العالمي.

منبر عالمي للشعر

الجديد: أوافقك الرأي طبعا، الشعراء والشاعرات في كل لغة وثقافة هم صوت الحرية الإنسانية وصوت الكرامة وصوت الوجدان العميق، وهم بالضرورة ضد كل أشكال العسف والطغيان، لأنهم صوت الجمال الإنساني في الأرض. لكن السؤال يا عزيزتي قصد الإشارة إلى دكتاتور دموي بعينه هو بشار الأسد.. سفاح طليق.. استعمل الغاز ضد شعبه وقتل مئات الآلاف بالرصاص وتحت التعذيب، وهجّر الملايين من شعبه. والقوى الكبرى في العالم تغض الطرف



عنه. هذا المثال لم يرتفع صوت الشعراء في العالم ضده وضد رعاته الروس والإيرانيين وغيرهم... لم يسمّ بالاسم.. فالمجرم حتى يُدان لا بد أن يسمّى بالاسم، وافضل من يسمّي المجرمين هم الشعراء.

آنماري إستر: علينا أن نحرص على عدم تحويل السياسيين السيئين إلى أبطال، كما سبق وأن حدث ذلك مع جلجامش. علينا ترك هذه الجماعات تسقط في بئر النسيان فحسب.
هذا ولا بدّ أن يحرص الشعراء أيضًا على عدم كتابة القصائد الشعاراتية. هذا هو السبب في أني لا أحبذ أبدًا ذكر أسماء حقيقية. لقد هاجمت بدوري وبطريقتي الخاصة، سياسيين محددين، غير أنّني لم أذكر أسماءهم.
ما أراه من جهة أخرى، أن علينا ترجمة المزيد من الشعر، لبناء جسور قوية من التواصل والتضامن، وينبغي العمل بشكل أفضل على التأويل. أود أن أوجه بهذه المناسبة نداءً لتأسيس مجلة عالمية. أود أن أكون رائدَة محترفًة في مثل هذا المشروع الكوني. لكن من أين لنا أن نحصل على الأموال؟

الجديد: أضم صوتي إلى صوتك. وأشاركك هذا التطلع فطالما حلمنا بتأسيس منابر شعرية. مثل هذه المجلة تعتبر اليوم ضرورة، يجب أن نسعى لأجل شيء كهذا، ويمكننا أن نفعله. القصيدة كنز إنساني، والشاعر صاحب كنز. ويمكننا أن نؤسس خزانة شعر يشترك في إنشائها شعراء من كل القارات، صيغة مجلة تنشر القصائد بلغتها الأصلية وبلغة نتفق عليها، الإنكليزية مثلا. وتكون مرجعا لمن يريد أن يترجم هذا الشعر إلى لغات أخرى.

آنماري إستر: التعددية اللغوية هي الحل الأفضل في الواقع. حازم كمال الدين، سبق له أن طرح هذه الفكرة، كان له الرأي نفسه. فلنتباحث مجدداً نحن الثلاثة عن علاقة احترافية تتعلق بمنبر عالمي للشعر يعنى به من جوانب متعددة.

أجرى الحوار: قلم التحرير

الترجمة من الهولندية: حازم كمال الدين



شعر آنماري إستر

رعدُ المجرة الأقدم

آنماري إستر: 6 قصائد مختارة

في مرتع القش أتخمر

(الفصل الأول ملحمة "إبط" التي حصلت على الجائزة الهولندية الكبرى "هرمان دو كوننك" Herman de Coninckprijs)

فزعا ارتفع الجدار الضرير في ذلك الشارع،

واجهةً جانبيةً لزريبة أصبحتْ طللاً.

لم أبصرْ إلا بمرور الوقت الظلّ الذي رماه، والشعارات التي على جلده المُفتّت.

صفائحُ، صناديقُ مبتلة داهمها النوم قريبا من قدميه،

منشوراتٌ مهملةٌ، بساطٌ بشظايا زجاج.

خزان صرفٍ صحي كنتُ أشمّ، صرير حياة كنتُ أسمع.

دعامات تسند أساسات البناء.

من ذا الذي فطن للنوافذ إذ تهالكت، من ذا الذي أغلقها بالخرسانة الخفيفة؟

على حافة عنقي،

عرّشتْ هدأةٌ للتو. ذلك كان هو الجدار. حجمه

استثار شيئا ما. كان على أصابعي

أن تنزلق وسط تضاريس الطابوق، جِتار الأظافر تمزّق على

صفحة البناء. هزّني الشوق

إلى غارةٍ ليليةٍ بحثا عن طريدة، إلى إغلاق البوابات، ثم العبور تحت جسر السكك،

والانطلاق في المطر المنهمر.

أما "الصموت" فليس له أن يعرف أي شيء.

في تلك البقعة القفر،

بعد حين، رأيتُ كائنا يحيا هناك، ويحتجب في الداخل

كل جمعة. كمن يطرد أرواحا شريرة، هكذا بدا.

باستمرار كان ثمة شيء يصدّني.

ذات ظهيرة

رأيته كيف يومئ للطيور. إشاراته

ضخمة مهيبة ولكنها مهذّبة. فوق السطح

المتصدّع رسمتْ الطيور حلقاتٍ على الهواء. كان يلزمها

البحث عن القوت، تماما كمثله، إن شاء الله.

ما بين ارتعاشات ضوء

الربيع مدّ لي يدا.

أذرع الأشجار تدلّت عليَ. حرارته

التهمتني كشعلة تلتهم تفاحة.

إلى البيت

كنتُ مضطرة للعودة. للأيام الطيبة قواعدها.

لا بدّ من إنجاز الكثير قبل إرخاء الظلام السدول.

تبعني نداءٌ منه.

محمد شبيني

ولمّا استدرتُ
هيمن منظر شعره الهائج عليّ.
بحضرة شعره
انهارت دفاعاتي. من شعره تفوح رائحة دبس وأربعون يوما
من الكرى. تجنّبتُ ملامحه العابسة
وتنشّقت تبغه.
ضعيفة كانت مقاومتي إزاء شعره.
ففي داخله كنت أتيه. اشتهيت فقدان الاتجاهات
في قلب تلك التعاريج. تجعيدات شعره جعلته يبدو
شجيرة ملتاعة، وأنا أمسّدُ
الغرس المتخمّر ذاك بأناملي.
حافات أظافري الحالكة زمجرت، أنشبت نفسها
في العفن.
كل الذنب ذنب شعره.
كل الإجبار أجبرني باطن المنكبين.
ثمّة ما يُمضغ، ما يُخمّرُ في صندوق القش،
هكذا وجدتُ نفسي في عالم خارج جسدي.
فحم بناتي وأغصان واجمة عبأت ثغوري.
أحراشه كانت بحاجة لتشذيب هائل، إنها كثيفة جدا،
حالكة جدا، وبدا كأني أنا التي أضحيتُ أحراشا.
لكن
ما رأيته، بثّ المخاوف بي: كان لسانه
فاحما كفجل أسود.
كل الذنب ذنب عصارة المرارة.
أقداحا منها كان يرتشف ليلا، ممزوجة بأعشاب لا يعرفها
أحد هنا. لا يشمّها أحد.
وإذ كان الكرى يستحوذ على الناس، كان يلوذ بأسطح
منازلهم.
أغصانٌ طفقت تلوّح من بعيد. تؤدي له التحية
تفرش الظلال أمامه.
حيثما كان،
آه، كان عليّ أن أقتفي اللون البرتقالي،
وخزات دبابيس تبغه. حيثما خفقت أنفاس الكحول
دخلتُ.
متبخترا بردائه الصوفي
كان يأخذني بلا مناسبة، إلى سلّم عار.
يمسك بيدي كأنني طفلة.
ظلامٌ دامس. لو كان لهذا الفضاء نوافذا
فهي حتما نوافذ أُلصقت بشيء
لا يستطيع التنفس.
استعلمته
إن كانت العتمة هذه ضرورية حقا. كانت له كلمات حادة:
"في الظلام يرى المرء ما يريد أن يرى". تحسسنا طريقنا في
ممر.
وكان فضاءٌ إلى جانب يدي اليمنى.
ما بين تراقص أخيلتنا
في الغرفة طالعني غسيل في نزعه الأخير، ظلال
أشجار في قارة قصية. ما الذي
خبأه هنا؟ لحظتها أخذ بزمام يدي.
لم أشعر إلا بما هو رقيق. هناك ابتدأ شيء
قطني. لقد امتدت، وسادةً، وفي إبطيه أوقعتني في شباكها
كثمرة من لحم.
باب الأسئلة أغلقتها
في حفرته سقطتُ وحيث من غياهبها انبثقت بلاد.. اسم
البلاد غانومي.
ساخنا
كان.. ناعما نديّا لا حدود له، وساداته أضحت أمواجا بها
أيائل سابحةً،
خيولا خائضة، وقد أخذني إلى بقاع
يشبّ فيها غمامٌ وبخار. تستحمّ فيها أفواج حريم
بالزعفران.
"لا تضعي حسابات ولا خرائط.
احبسي أنفاسك. ستجري الأمور من تلقاء ذاتها".
من عمق الأرض انبثق صوته.
من الجذع، اللحاء، الفتحة. من حيث انبثقت مغارة أرضية،
سلّم من جذور، هناك في الأسفل،
من حيث نشأت الحياة يوما، حيث نشوء النماء
وإلى حيث سنرحل يوم نرحل. نعم، في الأسفل
من هناك انبثق صوته.
كلّ الذنب ذنب صوته
"اتركي بحق السماء كل هذه الأفكار.
أنت ملكٌ فقط لنفسك وقدرك.
عيشي وانظري، طيّعا سيمسي العالم.
ملكةُ غانومي أنتِ"
حتى الآن لم تجر الأمور بعفوية.
يا ما عدت مجفلة للبيت، وعلى الدوام كان "الصموت"
بانتظاري هناك. سبرتُ أغوار عيني، سبرتُ بصري.
حموضة معدتي اجتذبت حلقة من الماء الأجاج.

جنينة الروح والمقام الموسيقي

ها قد غدا المسار جاهزا.
البئر التي عليّ أن أنزل فيها
جدرانها شديدة الانحدار.
وقد اصطفيتك
كي ترميني فيها.
إنّها واقعة وراء الجنينة،
خلف شجيرات الأزاليا.
أهلا وسهلا،
يا صديقي الحبيب.
أهلا وسهلا،
يمكنك المجيء إلى هنا متى شئت،
في المستقبل أيضًا.
خذ الماء الذي أملك.
خذ النوم الذي أملك.
ما عادث بي حاجة إليهما
طالما أنك لديّ الآن.
في جنينتي ينتثر صوتك
نكهاتٍ للقنابل والتوت الشوكّي،
ستائر غريبة الأطوار تمسّد لي دائما.
أنت تغنّي مقاما إثر آخر
مثل مبخرة
في شمس سبتمبر.
وتدندن لي بضبابية
عندما تنصب الفخاخ
حيث ستلتوي مفاصلي داخلها، وقد أعماني
الارتياع من فقدانك.
أنت تضع أقماع الغيرة المخروطية
ودوارق الوحشة/الوحدة
بين فطر الشانتريل
وزهرة "الألف جمال"
وتطلق تهويدةً لتستدرجني.
خلف أحواض الزهور،
تفوح بشدّة رائحة مكبّ النفايات:
بقايا أنسجة دماغ

وبُطينين مهملين.

فراشات الكرنب البيضاء تهفهف

مباشرة من خلال انبعاثات كربوناتك.

وعندما أصيخُ السمع

أسمع لون رئتيك.

يا صديقي الحبيب،

ألقِ/ارمِ بي الآن،

الآن.

معطف الحِداد

في غرفتي أجلس

موشّحة بمعطف الموت.

إنّه ما زال يحمل دفء جسدك.

منه تفوح

رائحة شجونك.

رائحة رحلات تشردك.

رائحة نشواتك الجنسية.

رائحة استنطاقاتك.

لكنك لم تعد هنا.

بعد قليل،

عندما أرحلُ أيضًا،

قد تنبعث منه رائحتي.

رائحة جُبْني.

رائحة تقاعسي.

رائحة طلاء أظفاري و

فطائري المرشوشة بالعسل.

آه، يا معطف الحداد، يا برقع النعش

المخصّص للانسحاب من مساحة التنفس هذه،

حيث لا يزال الكثير مما يستوجب استكماله

في ظل ما لا يُحصى من الظروف.

آه، يا معطف الحداد، يا حجابًا

لذاك الزمكان المجهول

حيث يتفجر الدخان زهور توليب فوضوية المنظر،

حيث يتدفق النبيذ من أقبية في تشكيلات سحبٍ أرجوانية،

حيث الحب "أبيض مثل فسفور النابالم" يهيّج النار في عضوك الجنسي

فلا تخفت أبدا.

أجلس بين جدران خرسانية

تسخر من الإنسان

في بحثه عن المعنى.

لهذا أسألك،

يا عظمةً جماجمنا،

يا عظمَة جبهيَّة، يا عظمَة أماميَّة،

يا دماغ ماتريوشكا ([1]) المعوجّ،

احتضنّا

مثل سقف معبد الآلهة البانثيون.

حوّل السرير المربّع الراكد لأدمغتنا

إلى مداخل تعجّ بأعمدة مقوّسة وقبابٍ وثّابة

حيث، بلا حساب، نقبّل بعضنا البعض من الفم،

حتى تهطل رعدا في المجرّة الأقدم

التي تنكّرتْ لنا بهيئة ضفدع أزرق

نائمًا تحت معطف أزرق في ليلة باردة.

جسدٌ يتوق إلى ثغرة وإلى بَصِيرَة هايدغر

أن يكون المرء قادرا على ركل رأسي.

أن يكون المرء قادرا على انتزاع شفتي.

أن يكون المرء قادرا على نهب كليتيّ.

ذلك ما أخشاه.

تارةً، وددتُ لو أكون غبارا.

متناثرةً، لا أنفصم، في كل مكان، بلا ملامح،

غبارا يجلجل، ساطعةً، كابيةً، أو كما تبغي،

خليلة خفيّة لكل ذي حركة،

حاضرة دائما بعينين تخلوان من البريق،

لا-دازاين-حاضر ([2]) في هواء طليق،

محمد شبيني

Shabini



متوهجة، لا يمتلكني أحد، غير قابلة للاندحار.
في السكون المشعشع في غرفتي
أشعر بالطمأنينة. هنا لا أثر حتى لذبابة.
ربما ثمة حشرة سمك الحائط أو حشرة سمك فضي
بمجسّات استشعار أمامية وخلفية
بيد أنني قادرة على التعايش معها.
القذائف لا تنهال في رقادي.
ولا في رفوف مكتبتي الموسيقية.
أنا لا أبالي بدعوات الملذات.
أنا أرقص بشكل أجمل عندما أكون ميتة،
انظر، كيف تتراقص غيمة الغبار تلك، شقراء
وراء زوجٍ من العجلات.
قد يكون الألم هو الحقيقة الوحيدة.
وقد لا يكون أفول الألم سوى خدعة.
أراه واقفا بين البقايا.
يتصاغر وجهه، لأسباب مجهولة،
لكن بشرته تغني كالسهوب في أيلول.
العالم غادر.
في غيابه
يطنّ الذباب في كلسوني.
في أوار الجمر ورائحة الكحول
تنبعث منه وبشكل لا غرابة فيه
رائحة تفاح شهي
في بستان ما، في مكان ما.
لقد انزويت في صالون بيتي أكثر مما يجب.
من خلال النافذة أنظر
فلا أشاهد قطاع طرق في الشارع.
أرمي بالآلام التي أعرفها
على الأرصفة.

فوقي تنتصب كاتدرائية المساء الجوفاء
في أسراب فاتنةٍ من رذاذ المطر المتلألئ،
ثمة شلالات من بغش الغيوم، تدوّم.
بينما هو يرمي عينيّ بعينيه.
أدرك ذلك جيدا، عندما أنظر في عينيه أصبح على حافّة الخطر.
ففي عينيه يقيم الشيطان – الشهيد
وفي عينيه تقيم بهجة الآلاف من ألف عام،
مكثفةً ونابتةً في غصن غضّ، في ثانية واحدة.
أسائل نفسي فيما لو كان الألم والبهجة مرتبطين بعشق سرّي.
أقول له:
أنا خائفة.
لماذا، يسأل، دون أن يدرك الأمر.
رغم أنه باح لي بالسبب للتو:
"للأرض نافذة مشرعة
منها أتطلعُ لليقين"
أرى ذلك في عينيه:
إنّهما تلتمعان كبرميلي نفط خام.
تنشقّتا المرارة في جسد الليل.
أبصرتا القاع.
لقد كانتا يوما مغمورتين في محبرة الهجّاء.
قبّلتا الأرامل السوداء، العناكب.
وهنّ جذلات في آن.
في عينيه تسكن بهجة الآلاف في ألف عام،
مكثفةً ونابتةً في غصن غضّ، في ثانية واحدة.
إنهما ترشّان مهرجانات كاملة التألق، ومسرّات، وتجلّيات، وهيبة.
منتشيا يصيح ديك في مكان ما:

يا للبهجة يا للفرح! يا للبهجة يا للفرح!
في عينيه ثمة كائنات لا أعرفها
تمارس ببهجة شديدة أعنف طقوس الفجور.
وفي عينيه، مناجم فحم حجري نَدِيّة،
في قلب الأرض الأخاذ المعتم،
انطلقنا نرقص دبكات شعبية.
رقص – رقص
رقص – رقص
رقص – رقص
يهبط منسوب التأمل
عبر الجهاز التنفسي الميكانيكي في رئتيّ،
عبر جهاز كبح الصدمات لردفي ([3])،
عبر جهاز الفرملة لربلتي ساقيّ.
الأبدية هي إقلاع الغبار،
وهبوط في الجاذبية.
إقلاع الغبار،
هبوط في الجاذبية.
ارتشاف العواصف الرملية.
حبّات رمل نحن.
نحن نرقص.
هل كان رقصا؟
لا.
هل كان عنفا؟
لا.
هل كان جنسا؟
لا.
إنه ليس سوى الخلود.

زفاف/هروب ملكة النحل

أيامٌ غفيرةٌ مرّتْ
وحيدةً في البستان،
رفقة الحجارة،
والواي فاي، والجيل الثالث 3G –
والجيل الرابع 4G في بعض الأحيان، لو حالفَ الحظ.
لكن ذات يوم
أقبلَ فتىً صحبة ترومبيت
وجلس
على الصخرة المحاذية لبواباتي.
تلفّتَ صوب المارّة الغائبين
وابتسم للنباتات
التي عزفت قيثارة على أوتار النجم.
تعثّرتُ خارجةً.
خدوشٌ عفّرت جسدي في كل مكان.
عازف الترومبيت أزال المرل عن وجهي
ورمى بشعري إلى الوراء.
قال
"إلى اللقاء يوم حصاد البرقوق ([4])"
وراح.
عندها تذكرتُ زيارتي
إلى كهف الماء المرّ،
حيث شطفتْ الساحرة يديها
بالدخان الطالع من إبريق الشاي
ومسّدتْ خدوشي
وتنبأت بزفاف/فرار ملكة النحل يوم حصاد البرقوق:
ثُقلُ طبقات الهواء،
حبوبُ اللقاح الطالعة من عاريات البذور،

الإخصاب المزدوج،
الارتماء في القش،
الاتهامات بالجشع،
البلل في الشراشف وفي الستائر،
لون الغدير عند الدقيقة الثامنة بعد الثامنة ليلا.
طِبقًا للنبوءة، سوف يلتأم الجميع
داخل وعاء الخلط، في منتصفه:
أسراب مئة مستعمرة من النحل،
ست وثلاثون نحلةٌ عاملة، سبعة جنادب،
ثمان وثمانون فراشة ليلية،
نملٌ أبيض وعثٌّ ونحلٌ دنّان،
دبابيرُ وذبابٌ في قلب وعاء الخلط،
والذين مرّتْ عليهم جميعا أيامٌ وهم تحت الشمس الحارقة
سويّة مع كوكتيل الخوخ على البراندي.
أجدادٌ بأحذية بسيطة يراقصون
جدّات يحملن كيكًا
بينما الأقرباء يُحضرون فطائر بالفاكهة،
وفطائر المافن، وسلّة للعنب، وعلب مربّى المرملاد،
بيضُ بطٍّ وبطانياتٌ مُحاكة،
ومناشف شاي مطرّزة،
كبشٌ ونعجةٌ بوجهين أسودين،
عجلٌ يرضع إبهامك.
في تلك الأثناء
وعاما بعد عام تكدّستْ الفصول في جسدي،
كبذور خرشوف
وضاعتْ بين دُمى طفولتي.
غير أنّ العيد عاد.
لا نهائيا كان نهار العيد،
بلا مفاتيح، بحناجر مفتوحة.

حلّقنا طائرين من الغدير إلى المطبخ
ثمّ ثانيةً في الفناء.
عازف الترومبيت كان حاضرا.
رأيته مُتألقا فوق قميصه.
سحبني إلى داخل خزانة النقود، حيث أسعار الفائدة خاليةً
من حُمّى القش مغموسةً بمربّى المرملاد قائلا:
"برقوق،
يا برقوقي الصفراء،
ها قد عثرتُ عليكِ
ببشرتكِ الصفراء المذهّبة
ونمشكِ الأحمر".
والد العريس كان هناك أيضًا.
وقد حدس الأمر
أنها تفعل ذلك من أجل المال.
أنها بدّدتْ أموالها كلّها
من أجل لاجئ
أبى أن يبيع نفسه للأيديولوجيين،
أبى أن يشارك في استمناء النظام،
ارتضى العيش في غرفة قهوائية اللون في بروكسل
عازفا عن العمل،
مُقبلا على كتابة الشعر،
مُقبلا على نسيان الموت.
وأنّ هذا الزواج الجديد إن هو إلّا لجوء
إلى ماضٍ
خالٍ من اللاجئين.
"لسنين ضوئية مديدة"
قال عازف الترومبيت،
"سعيتُ إليك
وأنا أعلم أن قبّة سمائنا

لا تمتدّ إلا لليلةٍ واحدة
أنت الثمرة الأولى".
وكان كلّ شيء محكوما بالمسافة
الواصلة حتى قلب وعاء الخلط.
حتى منتصف الزمن.
حتى صميم الألم،
يوم تختفي النقود
ولن يعود بالإمكان معرفة ماذا كان يملك.
وانطلق بالعزف.
نفخ مربّى المرملاد في الفاتورة،
نفخ بقايا النقود في كعكات الفاكهة،
نفخ ناتج الحسابات المالية في فطائر المافن،
الأقساط النقدية في الوعاء،
وارتمينا في القش بلا مديونيات،
وكانت على فستان الزفاف ديون وكان بَلَل،
وتحممنا في الغدير في الدقيقة الثامنة بعد الثامنة ليلا،
ونقعنا خدودنا المخمورة
في سديم مشروب العرق الذي وصل متأخرا.

صندوق سيجار بـ25 ألف وردة ([5])

لدينا قيثارتان سومريتان ([6])
نقلناهما إلى أوائل الربيع.
أحدهما أدهم
والآخر مطليّ
بإكليل زهور وتخطيط
بقلم الرسم لصندوق
سيجار فيه 25 ألف وردة.
وضعنا القيثارتين في البستان حيث كانت أشجار اللوز تزهر

مثل فقاعات سفن آب.
شاهدنا طيورا مهاجرة عائدة.
رقصتْ سوية
أولا تحت وفوق قيثارتينا،
ثم تحت وفوق سيارتنا العاطلة ذات الدفع الرباعي.
وقرّرتْ بناء أعشاش لها هناك.
استلقينا تحت شجرة الفراولة
فمرّتْ قطعان الأغنام
وكذا الفلاحين المعبأين بقوّة داخل أزيائهم
وهم يدبكون على جرّاراتهم، ولكن ليس الوقت.
طيور الكناري تناولت الحلوى من مبايضنا
في الضوء الياباني.
بعذوبةٍ ترنّمتْ الزرازير بالأغاني
التي حفظتها من طيور الشحرور عن ظهر قلب،
وأضافت عليها ارتجالات
بعضا من جرس إنذار السيارة.
كنا نشتغل
في مرآب قديم، أما كبار السن
فكانوا يطلقون عَرَضًا من مكبرات الصوت
موسيقى دبكات إسبانية ([7])
فحلّقتْ أسراب الكناري، والحسّون، والحسّون الأخضر،
والخوري، والقليعاوات السوداء وغادرت الأزهار.
"ماذا
لو كنت تعرفين
إلى أين أنت ذاهبة؟"
سألتَني.
قلتُ:
"أعرف إلى أين أذهب.
أنا ذاهبة إلى شجرة الفراولة،



محمد شبيني

إلى زنابق العنب المسكاري، إلى الورد الصخري،

إلى الزعتر، البردقوش".

وأعددنا طاولة الطعام

في غرفة الخريف الخالية المتربة.

طقطقنا على الأنابيب،

أصلحنا خزان شطف الماء

ودراجتك الهوائية القديمة.

[1] تتعمد الشاعرة خلط المصطلحات العلمية البحتة داخل الصور الشعرية. دماغ ماتريوشكا هو مفهوم دماغ أصله فكرة استخدام كرات دايسون من أجل تشغيل كومبيوتر ضخم بحجم النجوم. منشأ مصطلح "دماغ ماتريوشكا" هو دمى ماتريوشكا الروسية، وهي دمى تعشيش خشبية روسية. تتكون أدمغة ماتريوشكا من عدة كرات دايسون متداخلة داخل بعضها البعض، بنفس الطريقة التي تتكون بها دمى ماتريوشكا من مكونات دمية متداخلة متعددة.

[2] دازين (Dasein): المصطلح الفلسفي الهايدغري المعروف. //:https de.wikipedia.org/wiki/Dasein

[3] تتعمد الشاعرة استخدام مصطلحات ميكانيكية بحتة. الإضافات والتحويرات تمت بالاتفاق مع الشاعرة.

[4] Tot in de pruimentijd من أمثال اللغة الهولندية وترجمته الحرفية هي (حتى زمان البرقوق). المثل يعني: إلى اللقاء ذات يوم. ولأن الشاعرة تأخذ هذا المثل في سياقات أخرى داخل القصيدة آثرنا الإبقاء على الترجمة الحرفية بعد الاتفاق معها. ملاحظة هامة: البرقوق فاكهة فيها إحالة إلى فرج المرأة.

[5] في الأصل العنوان هو (Romeo Y Julieta). والشاعرة تحيلنا إلى ماركة السيجار الشهيرة Romeo Y Julieta. ولكن ثمة إحالة إلى روميو وجولييت أيضًا. ولأن تركيز الشاعرة منصبّ على علبة السيجار اتفقنا معها على هذه الترجمة.

[6] في الأصل هي آلة الهاربسكورد Klavecimbel.لكن الاسم ثقيل. بالاتفاق مع الشاعرة اخترنا آلة القيثارة السومرية.

[7] (Sardana) و(Jota) رقصتان فولكلوريتان إسبانيتان. الترجمة بالاتفاق مع الشاعرة.

ترجم القصائد عن الهولندية بالاتفاق مع الشاعرة:
حازم كمال الدين



فنون

الرسم التشخيصي التونسي بين التوثيق والتفكيك

ممارسات تشكيلية معاصرة

أمير الشلّي

منذ العصور القديمة، كان الفن الشاهد الوحيد على الأحداث والتطورات التي عرفتها البشرية. وثّق الفنان المراحل المفصلية التي عاشها مجتمعه. حيث جسدت اللوحات الزيتية الازدهار الثقافي والتطور المعرفي اللذان عرفتهما المجتمعات. كما عكست فترات التوتر السياسي والاجتماعي، فجسدها الفنان بعنفها وقبحها وفوضويتها. لم يكتف الفنان بالنّقل والمُحاكاة، بل كان صاحب موقف و محرك أساسي للانتفاضات. فالحياة الإنسانية بمختلف جوانبها هي صميم الممارسة الفنية. تبنى ثُلّة من الفنانين التونسيين الأسلوب الروائي في ممارساتهم التشكيلية. حيث سخّروا أعمالهم الفنية من أجل تسليط الضوء على الأزمات السياسية التونسية. وإيصال صورة عن المجتمع الذي وقع تهميشه في ظل الأزمات المتصاعدة.

عاطف معطالله

اخترنا من بين هؤلاء الفنانين الذين سلكوا مسلكا سرديا روائيا في أعمالهم التشكيلية الفنان عاطف معطالله، وهو فنان تشكيلي تونسي من مواليد 1981 بمدينة الفحص بولاية زغوان. متخرج في المعهد العالي للفنون الجميلة بتونس ومتحصل على جائزتين كأفضل رسام معاصر في باريس سنتي 2015 و2016. تتسم لوحات عاطف معطالله بالطابع الكلاسيكي في طريقة الرسم، يجسد من خلالها شخوصا شديدة الواقعية تتسم بالدقّة في رسم الجسد وملامح الوجه. تفاصيل يرسمها بدقّة متناهية يهتم فيها بإظهار الظل والضوء مما يؤدي إلى خلق مشاهد شديدة الواقعية. أعمال الفنان عاطف معطاالله ذات طابع سردي تُجسد الحياة اليومية البسيطة، يعيد من خلالها النظر في رموز الرسم السردي من خلال توضيح دقيق لمشاهد وشخوص تثير نظراتها المؤرقة جوًا من المعاناة. قام عاطف بإنجاز سلسلة من اللوحات أطلق عليها تسمية "الأرض القاحِلة" استحضر فيها الحياة غير المُستقرة التي يعيشها سكان مدينة الفحص. تترافق الشخوص مع حيوانات أو مواد يومية مُعيّنة، كقارورة مياه، إبريق شاي أو علبة سجائر. من خلال

ظهورها العابر تشير إلى هشاشة الظروف الاجتماعية. جلّ الأشخاص المثلين في لوحاته من الطبقة الفقيرة، كعمال أو عاطلين عن العمل، مُهمشين أو بلطجية، متسولين أو مسافرين. يقلب عاطف اللوحة القُماشية ويرسم على ظهرها، يرسم على الطبقة المُهملة من اللوحة أي المساحة الخلفية التي عادةً لا يكترث لها الرّسام، بهذه الطريقة تتوافق شخوصه المُهمشة مع الخلفية المُهملة. يُسلط الفنان الضوء على الشارع و حياة المواطن العادي، لا يهتم بالجمال ومظاهر الترف و البذخ الزائفة، فجميعها أشكال لا تمثل واقع غالبية التونسيين، فهدفه رسم أشكال الحياة البسيطة للإنسان، قد يختزلها في علبة سجائر ملقاة على الأرض أو قوارير مشروب رخيصة فارغة، مرورًا إلى رسم شخوص ذات تعابير وجه تجمع بين البؤس و اللامبالاة. نجد شخصية ترتدي ملابس بالية وأخرى ذات شعر أشعث وآخر يُدخن سيجارة بينما يتأمل دُخانها المتصاعد الذي يتلاشى تدريجيًا كما تتلاشى أحلامه.

انتقل عاطف معطالله من تجسيد حياة الشارع اليومية إلى نقل معاناته داخل السجن. سنة 2015 وجد الفنان نفسه خلف القضبان مع ثُلة من أصدقائه بسبب استهلاك المخدرات. وهو ما ألهمه بإنجاز معرض شخصي تحت عنوان "سحاب، سماء". يدعو الفنان من خلال هذا المعرض المتفرج للتأمل في هذه التجربة القاسية. تُصور أحد لوحاته سريرا بطابقين يستلقي فوق أحدهما شخص يدخن سيجارة، في حين يقوم شخص آخر في الطابق الثاني من السرير بأداء الصلاة، بينما يجلس خلفه الفنان وتبدو عليه ملامح اليأس والضجر. يلجأ كل واحد منهم إلى طريقة لتقليل

عاطف معطالله

حجم المعاناة. يتعلق أحدهما بالإيمان الديني من خلال الصلاة، والثاني يتعلق بالمتعة عبر تدخين سيجارة، أما الفنان فيبدو مُستسلمًا لأحزانه. ننتقل إلى اللوحة الموالية تحت عنوان "بيت الدجاج" يشير عنوان هذه اللوحة إلى المصطلح العامي المستخدم للإشارة إلى زنازين قاعات المحاكم في تونس. فبيت الدجاج هي زنزانة ضيقة جدًا ذات روائح رهيبة يسبّب ضيق مساحتها الرهاب للمساجين. تُجسد اللوحة مجموعة من المعتقلين يقفون في صمت وخوف من المصير المجهول. أدمج الفنان في هذا المشهد ثلاث دجاجات يُحاكي هدوؤها سلوك المدعى عليهم الذين يتوقون إلى الخروج من ذلك المكان الخانق. تُذكرنا رسومات عاطف معطاالله بأسلوب اللوحات الكلاسيكية، حيث يشتركان في الطابع التشخيصي الذي يُحاكي الواقع. فإن كانا متقاربين من ناحية طريقة التقديم الحكائية دون تحريف أو ترميز مُبالغ فيه، فهي تقطع معه من ناحية المواضيع التي يطرحها، فهي مواضيع اجتماعية معاصرة بحتة. تتسم الممارسات المعاصرة اليوم بالتمرد على أسس الرسم التقليدي وأساليبه والتحرر الكامل من مفهوم المحاكاة عبر إنجاز أعمال مُغللة بالرموز على المتقبل فكّ تشفيرها من أجل فهمها. خلافًا لذلك تعتبر لوحات عاطف معطاالله استثناء حيث لا يكترث بالتحول الأسلوبي للرسم المعاصر، حيث يهدف من خلال لوحاته إلى تقديم صورة مُصغرة لعالمه ومحيطه، بطريقة يفهمها الإنسان العادي البسيط دون أن يُغرقه في متاهات رمزية. رغم ذلك، لا تخلو أعماله من عمق في الطرح وبراعة في الرسم.

ننتقل إلى أعمال الفنان نضال شامخ الذي جسّد من خلال لوحاته الأزمات الاجتماعية والسياسية بطريقة تختلف عن أسلوب عاطف معطاالله في الطرح والرسم. نضال شامخ هو فنان تشكيلي تونسي من مواليد 1985 في الدهماني بتونس. متخرج في جامعة السوربون بباريس. تعكس أعماله التقلبات السياسية التونسية. تتسم رسوماته بالطابع التشخيصي الذي يحاكي الواقع، تكون عادةً مُجزّأة إلى حد ما مبعثرة إذ تتميز بديناميكية فوضوية. ينجذب نضال شامخ إلى التعقيد في رسم شخوصه فهي بمثابة فوضى مركّبة تكون نتيجة تركيب صور ورموز سياسية وتاريخية وحتى علمية. يحاول التنسيق بينها فيُفككها ويعيد دمجها حتى يُخفي الحدود البصرية بينها. عمومًا، لوحات نضال شامخ تكون ذات خلفية بيضاء، تستوطنها شخوص يكون حضور اللّون فيها أمرًا نادرًا. شخوص عادةً ما تكون ذات علاقة بالوضع السياسي والاجتماعي التونسي، كصور لشهداء أو رموز سياسية بارزة، أو كخوذة عسكرية وجماجم وتشريحات جسدية. مختلف هذه الصور إما رسمها يدويًا أو قام بطباعتها على المحمل. يقوم نضال بتجميع صور أرشيفية من الصحف والمجلات التي تهتم بالشأن السياسي، ليطبعها على قماش اللوحة، بهذه الطريقة يوثق نضال الذاكرة الجماعية. قد تتخلل هذه الرسوم رموز أو شخوص لا علاقة لها بالسياسة، كصور لطيور أو أبيات شعرية أو أشخاص أدمجهم مع أجنحة أو مع رؤوس حيوانية. بهذه الطريقة يخلق نضال أشكالا جديدة ذات طابع رمزي قادرة على عكس العالم من حولنا. وهنا تكمن الصعوبة حيث عليه التعامل مع عناصر موجودة ثم يعيد صياغتها بصريًا عبر دمجها مع تراكيب أخرى. في سلسلته التي تحمل عنوان "بماذا يحلم الشهداء" التي تتكون من 12 لوحة أنجزها بعد الثورة التونسية، صور فيها أجساد الشهداء ووجوههم بطريقة دمجها مع صور تشريحية علمية، ليضيف عليها رموزا ترتبط بالقمع والعنف اللذين سلطتهما السلطة على المتظاهرين في تونس. ليدمج معها عناوين أبرز الصحف والتدوينات التي غزت المشهد الإعلامي وقت الثورة.



عاطف معطاالله

من لوحة إلى أخرى تتكشف حركة الشخوص الثورية المحتجة، مقتطفات تجسد عدم الاستقرار السياسي، فيُخيم اللّون الأسود تدريجًا على المساحات البيضاء المتفائلة. من عمل إلى آخر تغزو صور الدم والموت لوحاته. مشاهد تعكس الفشل السياسي وتترجم حجم المعاناة النابعة عن الحرية المقموعة. ترعرع نضال شامخ وسط عائلة مناضلة، حيث سُجن والده عدّة مرات تحت حكم بن علي، حيث كان يزوره باستمرار داخل السجن. كما خضعت عائلته للمراقبة تحت إشراف السلطة. وبالتالي ليس من قبيل المصادفة أن تحمل أعماله طابعا ثوريا ملتزما، فقد ترعرع على النضال وحب الوطن منذ نعومة أضافره. تختلف رسومات نضال شامخ عن لوحات عاطف معطاالله من ناحية طريقة التقديم والطرح، إلا أنهما يلتقيان في نقاط كثيرة. يشتركان في الطابع التوثيقي وجانب المحاكاة، إلا أنهما يختلفان من ناحية طريقة التقديم. فأعمال عاطف معطاالله أشبه بخشبة مسرح تتمركز فوقها شخوص تُحاكي أسلوب التصوير الفوتوغرافي. في المقابل ينقل نضال شامخ صورا لشخوص واقعية لكن لا يلتزم بالجانب الوفي في النقل، حيث يجزئ الجسد و يفككه وأحيانًا يدمجه مع عناصر أخرى فتبدو هجينة.

رغم هذه الاختلافات التقنية والأسلوبية إلا أنهما يتفقان على حب الوطن، حيث يدفعهم الإحساس بالواجب لتلبية نداء الشارع وتجسيد حجم معاناته .

باحث من تونس



ريح أمشير

صابر رشدي

ثمة مزاج رائق، ونداء لحوح، يتصاعد وينمو، إثر تناول سِنة الأفيون، الممزوجة بالشوكولاتة والمذوبة فوق نار هادئة بأناة وتمهل، إنه التخدر الذي يواجه به زوجته الجديدة، الساعية إليه بشغف، بعدما تناهت إليها أصداء شهرته.

إنها الآن تقوم بصقل بشرة، مهجورة منذ زمن بعيد، عسى أن تدب الحياة فيها مرة أخرى.

عم سيد، الذي أسقط الأفيون معظم أسنانه، كان يحتفظ بطاقة فعالة، لا تتناسب مع مظهره الشبحي، وعوده الناحل، جسد يثري وجوده الفاني بزيجات متعددة، كأنه يثأر لذاته من حياة، يعتقد أنها مهما طالت فهي قصيرة، مستغلًا شهرته كرأسمال فخري، يواجه به الأنثى كلغز غامض، متفاعلًا معها في التمنع والاستجابة.

المرأة العجوز، تتوقع لقاء ناجزًا، مهرجان سعادة، نشوات غير تقليدية، لقد ضحت بأسرة كبيرة، وتجارة واسعة من أجل هذه اللحظات.

تقلبات أمشير تتبدى بشراسة، عبر صفير الريح، وخبطات الهواء على النوافذ والشرفات، وجنون يسيطر على مطاردات القطط، سعار يصل إلى الذروة.

السيدة ثملة، مفعمة بجذل استثنائي، لقد حان الوقت لتعويض سنوات الترمل التي سبقتها سنوات زواج عجاف بتاجر طاعن في السن، أنجبت خلالها ذرية من محاولات باهتة، مشمولة بالوهن.

مع البدايات الأولى، المسكونة بجس النبض، أخذ مواء قطط يتصاعد قادمًا من كل الجهات، ليصبّ في هذه الغرفة تحديدًا. الأنثى الآملة في وقت طيب، في غمرة ذهولها راحت تنصت باهتمام إلى صراخ محدد، خمنت معه أنه صادر عن قطة صغيرة، تجنح إلى السفاد للمرة الأولى تحت ثقل قط كبير، مدرب جيدًا، فجعلت تستمد النشوة من هذه الأنات المستغيثة، ومن المواء العميق للقط الذي بدا وكأنه يعالج الأمر بروية وتمهل مصحوبين بتهديد مباشر، سعيدة بتلك الخفقات التي تتغلغل في خلاياها المتحفزة.

الرجل، انتبه إلى ما يدور في الخارج ، فمن الصعب تجاهله، فهذه الأصوات تمده بالقلق، وتفسد عليه مهاراته، صار منطفئًا، مفتقرًا إلى الإتقان، معتقلًا في خوفه من هذه الكائنات، غائبًا في قشعريرة وألم، تتساقط معهما نياشين المجد من فوق كتفيه، وهو يهبط إلى قاع ليل خالٍ من الرغبة، عندما انتبهت إليه المرأة شعرت بأنه يحتضر.

.ما الذي دهاك؟

وخزته الكلمة، شعر بها كطعنة مؤلمة.

قال مرتبكًا:

.لا أدري!

بعد لحظات، سكن الهواء في الخارج، صار بلا صفير، والحيوانات الصغيرة يبدو أنها جنحت إلى الهدوء، ما جعله يشعر بالارتياح قليلا وعدم التوتر، لكن نظراتها المصوبة إليه، كانت تعلن عن الضيق، ونفاد الصبر، إلا أنه، كان يحاول تجاهلها، متحاملًا على نفسه، مفارقًا وعيه الحقيقي، مستردًا وعيه المخدَّر لاستئناف مهمته.

في هذه المرة، عاد الصراخ، ممهورًا بالرغبة والألم، صار خلفية نادرة، وفّرها الحظ الجيد للمرأة، كانت تُحلّق معه بعيدًا، تحت سماء دافئة، كأنثى شاعرية، غافلة عن التوتر الذي داهمه، لقد ساوره ما يشبه الغياب، والخمود، أشياء لم تحدث من قبل في مسيرته.

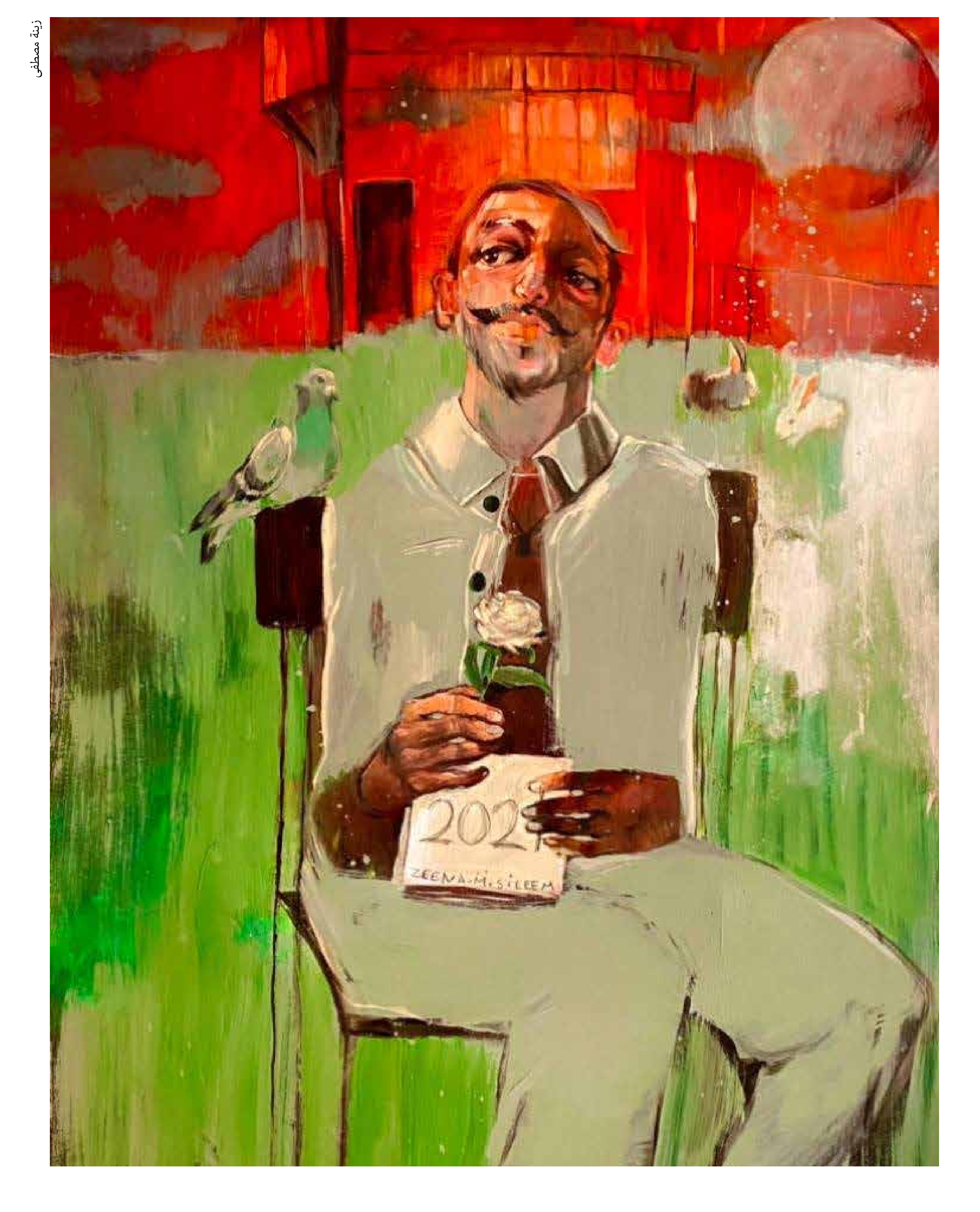
بعد قليل، عندما أدركت ما يحدث، نهضت غاضبة، والتقطت سيجارة من علبته، أشعلتها وهي تحدق إليه.

أقرت بأسى:

- لم أعش يومًا كبقية النساء.

الكلمات تثقب قلبه، تخترقه بقسوة، تسحب منه كبرياءه، وهي ترن في أذنه عبر هذا الصمت العميق، الخالي من المواء الوحشي، الذي يمزق أستار الليل، بدأ يستنزف ذاكرته، يستعيض عالماً خصبًا، ربما استعاد جاهزيته على نحو أفضل، فتسلل شيء من التوفيق، استعادت المرأة معه سعادتها المفقودة، لكنها تحتاج إلى محفزات، إلى تلك الأصوات، كي تشعل النيران وتنعش جذلها الطارئ، بالفعل، ومع تمنياتها العميقة، انطلقت مظاهرة كبرى، تداخلت أصوات حشد من القطط، متصايحين دفعة واحدة.

بلوعة، انتبه عم سيد بشدة، اعتبر أن ما يحدث مؤامرة كونية، تديرها هذه



زينة مصطفى

زينة مصطفى

الحيوانات للقضاء على حلمه في الحصول على ثروة كبرى، قدر عنيد يحاصره، تخيل المرأة تلملم أشياءها، تهرب بها في الصباح الباكر، معلنة على الملأ أن تاريخه ضرب من الوهم والتزييف، كانت الأصوات مزعجة إلى أقصى حد، هبطت به إلى جنون حقيقي وهو ملتصق بفراش موحش وحافل بالعذاب، يصغي في كمد إلى هذه الهذيانات، فانتفض ثائرًا، والتقط هراوة يدخرها للعراك، وفتح باب سكنه بعنف، فرت معه القطط، فيما عدا قط ضخم، ظل ماكثا على الدرج، يعلو قطة صغيرة، قابضًا بأسنانه على مؤخرة عنقها. وهو يسمّرها في الأرض لشل حركتها، مواصلًا العمل على طريقته، لا مباليًا بالرجل، فقط، كان يرمقه بعينين لامعتين، تومضان بشدة، على نحو مخيف، فلم يحتمل هذا العناد، اعتبرها نظرات تحدٍّ لا تغتفر، فهوى فوق ظهر القط بضربة قاصمة، طار معها مختفيًا في الظلام، ليشعر بالراحة ويعود إلى زوجته طالبًا منها التأجيل حتى يسترد أنفاسه، وافقته على مضض وهي تنفخ في الهواء حانقة، يجهدها الأرق وتركض الحسرات في شقوق قلبها، في تقلباتها تلك، شعرت باهتزازات خفيفة، كان السرير يصدر صريرا واضحا، وهى مستغرقة في حزنها الساهي، وجدته يعتصر، يئن صامتا، تتقلب عليه علامات التوجع، والاستغاثة من عدوّ خفي، لم تولِ أهمية لما يحدث تحت بصرها، كانت تعتقد أنها أضغاث أحلام تناوشه وتسخر من شيخوخته، لكنه، راح يتلوى صارخًا. فسيطر الخوف عليها، وجعلها تقوم بإيقاظه. فأفاق على صوتها، وأخذ ينظر حواليه، عندما انتبه إليها سارع بوضع يده أسفل بطنه.

- كدت أموت.

نطق بصعوبة، وعيناه تبحثان في الفراغ عن شيء مجهول. أضاف بعدها، بصوت واهن وهو يتأرجح بين الحياة والموت:

- القط الذي ضربته كاد يقتلني، رأيته في منامي، صخمًا على نحو غير طبيعي. كان يضغط على خصيتيَّ، وينهرني: لماذا تضربني؟ ثم يعاود الضغط حتى كاد يزهق روحي.

ظهرت علامات تهكم، وسخرية مريرة، على وجه المرأة، عكست لديه شعورًا بأنها لم تصدق روايته، ما جعله يعاين لحظات ابتلاء غير قابل للانكماش، فتطلع إليها حانقا، وهو يشعر بأنها نذير شؤم، جاءت لتقضي عليه، وتضع خاتمة لتاريخ حافل بفتوحات كبرى، لا نظير لها.

كاتب من مصر



الفلسفة والأغنية الشعبية

ماهر عبدالمحسن

ترتبط الفلسفة بالأغاني كما ترتبط بالشعر والرواية والفيلم والكثير من مظاهر الحياة، الفنية وغير الفنية. غير أن الملاحظ أن الفلسفة ترتبط، في الغالب، بالكوميديا أكثر من التراجيديا، وبالشر أكثر من الخير، وبالشعبي أكثر من العاطفي والوطني. ربما لأن القسمة الثنائية التي ذكرناها تفصل بين ما يستدعى التفكير وما يستدعى العاطفة، وأن الفصل ليس حاداً، والأمثلة ليست منضبطة، وإنما نوردها على سبيل التقريب.

من هذا المنطلق، اخترنا التحدث عن علاقة الفلسفة بالأغنية الشعبية تحديداً من بين الأنواع الأخرى من الأغاني، ومن نفس المنطلق لن نقتصر على الأغاني الشعبية فقط، ولكننا سوف نستعين بالأغاني العاطفية كلما دعت الحاجة إلى توصيل فكرة أو تأكيد أخرى.

في الحقيقة أن تناولنا للأغنية الشعبية إنما يأتي في سياق بحثنا عما هو فلسفي في الحياة مقابل بحثنا، في مقالات أخرى، عما هو حياتي في الفلسفة. وبهذا الاعتبار فإننا سنحاول التوقف عند بعض الأغاني الفلسفية الصريحة، وهي قليلة، كما سنتوقف عند البعض الآخر من الأغاني التي قد لا تكون فلسفية بالمعنى الدقيق، لكنها تنطوي على معان أو أبعاد فلسفية، وهي كثيرة.

وفي كل الأحوال، فإننا نهدف إلى اكتشاف سبل جديدة للتذوق تساعد المستمع على تحقيق فهم أكثر ومتعة أكبر من جراء استماعه للأغاني، خاصة أن الغناء يُعدّ من أكثر الفنون شعبية وانتشاراً بين الناس.

ولكى نضع أيدينا على الأبعاد الفلسفية في الأغنية، فينبغي ابتداءً أن نفهم ما تعنيه كلمة "فلسفة". الفلسفة في الحقيقة، ودون الدخول في تعقيدات اصطلاحية، لها عدة تعريفات يمكن من خلال تبسيطها تحديد مجموعة من العلامات التي تجعل المستمع، غير المتخصص، يستطيع أن يدلف إلى العالم الفكري للأغنية، كما يمكنه بعد ذلك، ومن خلال المران، أن يميز بين ما هو فلسفي وما هو غير فلسفي في الأغنية، وأن يمتلك الأداة النظرية التي تمكّنه من مواجهة تيار الإسفاف الذي تعيشه الأغنية هذه الأيام.

وبهذا المعنى، يمكننا أن نقول إذا كانت الفلسفة، وفقاً لتعريفاتها، هي محبة الحكمة، هي العلم بالكلى، هي البحث عن العلل البعيدة، هي الدهشة، هي فن التساؤل، فيتحتم علينا أن نبحث في الأغنية عن واحدة، أو أكثر، من هذه العناصر: الحكمة، الرؤية الشمولية، القضايا الكبرى، الدهشة، التساؤل.

الحكمة

الحقيقة أن الأغاني الشعبية، لأنها تعتمد كثيراً على الأمثال والمأثورات الشعبية، فهي تزخر بالكثير من الحكم خاصة في فن الموال، ويتبدى ذلك بوضوح في أغاني محمد العزبي ومحمد طه.. فيقول العزبي في واحد من مواويله "... أيام بنشرب عسل وأيام بنشرب خل.. وأيام ننام على الفراش وأيام ننام في الطل.. وأيام بتحكم على الأصيل ينزل.." وهي كلمات تعبّر عن تأمل الشاعر في أحوال الدنيا وتقلبات الزمن خاصة عندما يتعلق الأمر بالأصيل الذي جارت عليه الدنيا وتعرّض للمذلة بعد أن كان يحيا في عزة وكرامة. وتأتي الحكمة في نهاية الموال على لسان حكيم يلجأ إليه الشاعر، فيقول " أنا رحت لشيخ عالم في الهموم... رمي الكتاب من يمينه والتفت قال لي من عاشر الندل بعد الغندرة ينزل".

وهي حكمة نظرية أخذها الشاعر من عالم نقلها من الكتب، تفسر المواقف التي تبدو متناقضة في عين الشاعر وتكسبه فهماً أعمق للأمور بحيث تكون بمثابة الدرس لما هو آت. غير أن الحكمة العملية التي تضع مبادئ أخلاقية محددة للسلوك تأتي، غالباً، في مواويل محمد طه الذي يغني "أبويا نصحني وقال لي امشي على قدك.. وفصل التوب يكون مسبوك على قدك.. وإن شيّلوك حمل شيل الحمل على قدك..".

ويُلاحظ أن الحكمة تأتي، غالباً، من شخص آخر يتخيله الشاعر، يملك المعرفة إذا كان عالماً كما في موال العزبي، ويملك الخبرة إذا كان أباً كما في موال محمد طه. وفيما يبدو، فإنها حيلة فنية يلجأ إليها الشاعر للفت انتباه المستمعين من ناحية ولتحقيق شيء من المصداقية لكلماته من ناحية أخرى. كما أن مفهوم الحكمة نفسه ينطوي على وجود حكيم ينقل علمه وخبرته إلى الآخرين.

وإذا أردنا أن نبحث عن مفهوم فلسفي يميز حكمة الموال الشعبي، فسنجد أنه "الأصالة". والحقيقة أن الشاعر الشعبي لا يستخدم هذا المفهوم بالمعنى الأكاديمي المعاصر، لكن بالمعنى الفلسفي القديم الذي يدل على "الجوهر". غير أن الجوهر هنا يتعلق بالإنسان لا بالأشياء، بحيث

زينب جودي

زينب جبوري

ينتقل في الموال الشعبي من دائرة العلم إلى دائرة الأخلاق، وليجد تجسيداً له في الحياة الاجتماعية والسلوك الفردي، لذلك يستخدم شعراء المواويل تعبير "الأصيل" كثيراً لأنه يضع المفهوم في سياق إنساني حيّ. ويأتي الأصيل عند العزبي في مقابل "الندل" أو "الخسيس"، بينما يأتي عند محمد طه بوصفه هدفاً وغاية تستوجب البحث عنها، بل إنها صارت مبدأ وشعاراً يردده الناس، وتعبّر عنه الجملة القصيرة "على الأصل دوّر".

ولطه تنويعات كثيرة على هذا المبدأ، منها "يا اللي غويت النسب سيبك من الفدادين.. أوعى تقول على الغنية تورثك فدادين.. يا ترى مين يورثك يا وارث الفدادين؟.. حلوه وفقيره ولا وحشه ولها فدادين".

ولا تخلو الأغاني الحديثة من الحكمة، بوجهيها العملي والنظري، فنجد في أغنية بهاء سلطان "راعي ضميرك" كلا النوعين، فيقول تعبيراً عن الحكمة العملية في النصف الأول من الأغنية " راعي ضميرك وأنت تلاقي أكتر من اللي بتحلم بيه.. متبصش للي في إيد غيرك ولا تستكتر نعمه عليه.. ربنا بيقسّم أرزاقه ربنا خلق الناس درجات.. إياك تتعرض لقضائه إرضى بحكمه وسلم ليه". ويقول تعبيراً عن الحكمة النظرية "كنز المال يتعوض لكن كنز الستر ميتعوضش.. ممكن تبقى في قصرك ساكن والفرحة مبتقربلكش.. كلنا في الأصل ولاد تسعة بس الرك على التفكير.. ربنا عمره ما يوم اتخلّى عن واحد بيحبه بجد.. ربنا فاتح بابه يوماتي.. مش بس الجمعة والحد".

ويُلاحظ أن الأغنية الحديثة مازالت محتفظة بمفهوم الأصالة، الذي كان سائداً في الأغاني القديمة، غير أن الشعراء القدامى كانوا يستخدمونه لتمييز الأصيل من الخسيس كما في" على الأصل دوّر"، وهي نزعة لا تخلو من عنصرية مضمرة ومغلفة بروح أخلاقية، في حين استخدمها شاعر "راعي ضميرك" للتأكيد على مفهوم المساواة بين الناس في المقطع الذي يقول "كلنا في الأصل ولاد تسعة". وفي أغنية أخرى لبهاء سلطان "محدش يقول" نجد نفس التأكيد على المساواة عندما يغني "محدش يقول أنا بعت دول وخاصمت دول.. أو ضد دول.. عشان مش أصول نعيش بينا بعد ونرمي على بعض الحمول.. مين فينا مبيغلطش أو مفهوش عيوب". فتعبير "الأصول" يأتي هنا كمعيار أخلاقي يقف ضد العداوة والكراهية والفرقة بين الناس.

الرؤية الشمولية

هي التي تتجاوز علاقة الإنسان بالإنسان في تجربة خاصة ومحددة، لتمتد إلى علاقة الإنسان بالعالم وبالحياة وبالوجود. وهذا النوع من التجارب الإنسانية عندما يتم التعبير عنه في أغنية، فإن الشاعر غالباً ما يستخدم كلمات ذات معان كلية من قبيل: "الزمن"، "الحياة"، "الدنيا"، "النصيب"، "الموت". ومن أبرز الأغنيات التي يمكن أن نرى فيها هذا الموقف الوجودي أغنية مدحت صالح "كوكب تاني"، التي كتب كلماتها مدحت الجمال، وفيها يقول "رافضك يا زماني يا أواني يا مكاني، أنا عايز أعيش في كوكب تاني.. فيه عالم تاني، فيه لسة أماني، فيه الإنسان لسه إنسان عايش للتّاني".

وواضح أن الشاعر هنا يشعر بالاغتراب تجاه العالم الذي يعيش فيه. وهو شعور لا يرتبط بمكان معين، وإنما بالكوكب كله، حتى أنه يتطلع إلى الفرار من العالم برمته والالتجاء إلى كوكب آخر يتوقع أن يعثر فيه على القيم الإنسانية المفقودة في عالمه الأناني.

والشعور بالاغتراب تجربة وجودية تعبّر، في العموم، عن شعور الإنسان بالانفصال عن العالم المحيط به لعدم قدرته على التواصل مع الناس والمجتمع الذي يعيش فيه. غير أن الشاعر هنا يشعر بنوع من الاغتراب الداخلي، اغتراب ناجم عن انفصاله عن نفسه وفقدانه للهوية، فيقول "في سد منيع عالي وفظيع، بيني وبين نفسي، بين روحي ورسمي، بين يومي وأمسي".

وهنا يثور التساؤل عما إذا كان الانفصال الروحي سبباً للانفصال المادي أم نتيجة له؟ وفي كل الأحوال فإن الشاعر يكشف لنا في مقطع تال أن أزمته الحقيقية إنما تنبع من كونه أتى إلى هذا العالم قبل أوانه، لأنه يحمل من القيم ومن الأحلام والطموحات ما يتجاوز هذا الزمن، وفي هذا المعنى يقول "... وآمال مطوية بتعافر فيه، وكأن أواني كان لسه شويه".

ولعل في استخدامه لكلمة "أواني" ما يؤكد هذا المعنى. فالزمان الذي يرفضه هو العصر الذي يعيش فيه ويشعر بالاغتراب، والأوان هو التوقيت الذي جاء فيه إلى هذه الدنيا. فأحدهما زمان موضوعي والآخر زمان ذاتي، وفي كل الأحوال هو يرفض الاثنين لعدم التوافق القيمي بينهما.

ويعبّر حسن الأسمر عن تجربة مشابهة في أغنية "توهان". فالتوهان شكل من أشكال الاغتراب والانفصال عن العالم، في المفهوم الشعبي، والضياع في العالم يأتي من ضبابية الرؤية، وفي هذا المعنى يقول الشاعر: "توهان، توهان، توهان.. عالم مليان دخان.. وقلوبنا يا خلق حزينة من



القسوة تدوب دوبان".

والحقيقة أن المعاناة التي يلقاها الشاعر أو الإنسان عموماً في هذا الزمن إنما تأتى من كون الدنيا غير أمينة وغير رحيمة بالناس، وأن الزمن في هذه الدنيا لديه من القسوة ومن الجفاء ما يجعله غير قادر على الشعور بمعاناة البشر، ويمكننا أن نلمس ذلك في هذه الكلمات المعبّرة "تايهين والدنيا بتلعب بالخلق وكل الناس.. تايهين وقلوبها بتتعب وزمانها ما هوش حساس".

وخلافاً لشاعر "كوكب تانى"، لا يبحث شاعر "توهان" عن كوكب تاني يفر إليه، ولا يرغب في إقصاء هذا العالم بحثاً عن عالم أفضل، لكنه يسعى إلى نوع من التصالح، فيطلب من الدنيا أن ترخى قبضتها عنه وتمنحه شيئاً من الفرحة بعد طول حزن، وقدر من الأمل بعد أن خيم اليأس، فيختم أغنيته قائلاً "عايزينك مرة تغنى ونلاقى البال متهني.. ونقول للفرحة استني.. وتجينا على العنوان".

وفي علاقة الإنسان بالزمن تكمن التجربة الأكبر مع الوجود، لأنها تجربة فردية داخلية، يقف فيها الإنسان أمام نفسه، محاولاً رصد موقعة على خريطة الحياة. وهي لحظة نفسية تأملية، أكثر من كونها لحظة تفكير حسابية، يستعين فيها الإنسان بالحاضر والذكريات حتى يمكنه استيعاب حجم التغير الذي وقع عليه وعلى العالم من حوله.

وفى هذا السياق، تأتى أغنية عبدالباسط حمودة، للشاعر أمل الطائر "أنا مش عارفنى" باعتبارها التعبير الأبرز لهذه الفكرة، حيث يقول في مطلع الأغنية "أنا مش عارفني.. أنا تهت مني.. أنا مش أنا.. لا دي ملامحي.. ولا شكلي شكلي.. ولا ده أنا".

وفي المقطع التالي يكشف لنا الشاعر عن سبب هذا الشعور بالاغتراب تجاه نفسه، عندما يفصح عن أبعاد الموقف الواقعي الذي دفعه لهذا الشعور، وهو وقوفه أمام المرآة واكتشافه المفاجئ لحالة الشيخوخة التي وصل إليها دون أن يشعر بمرور الزمن، وكأن الزمن لص محنّك نجح في سرقة عمر الشاعر وآماله وأحلامه، ولم يترك له سوى ملامح الكبر والعجز عن الفعل، فيقول: "أبص لروحي فجأة.. لقيتني كبرت فجأة.. تعبت من المفاجأة ونزلت دمعتي.. قوليلي يا مرايتي.. قوليلي إيه حكايتي.. تكونش دي نهايتي وآخر قصتي".

والحقيقة أن عدم الشعور بالزمن، ومرور العمر السريع، من الموضوعات الأثيرة التي أفرد لها شعراء الأغاني، الشعبية وغير الشعبية، مساحة كبيرة من تجاربهم الشعرية، خاصة عندما يتعلق الأمر بأعياد الميلاد.

ويمكننا أن نلحظ ذلك فى أغنية وليد توفيق happy birthday to you المعروفة بـ"انزل يا جميل في الساحة"، والتي كتب كلماتها عبدالرحيم منصور. فبالرغم من أن الأغنية عاطفية ومليئة بالمعاني الرومانسية الرقيقة، المعبرة عن الفرح والإقبال على الحياة، خاصة في مطلعها الذي يقول "انزل يا جميل في الساحة.. واتمختر كده بالراحة.. أنا أد عينيك ما إني نظرة عينيك دبّاحة"، إلا إن الشاعر يأبى إلا أن يضمّن الأغنية بعداً فلسفياً تأملياً، ينطوي على فهم واعٍ للحياة وأساليبها غير العادلة في معادلة الأخذ والعطاء. فالزمن يمر سريعاً، دون أن يشعر به الإنسان، والمحصلة النهائية شعور عميق بالغبن من ناحية، ووحدة لا تنتهي من ناحية أخرى، فيقول الشاعر "يا وعدي على الأيام دي.. من غير ما نحس تعدي.. تاخد أكتر ما بتدي.. وأنا ويا الأيام وحدي".

وتنقلنا هذه الأغنية إلى ملمح آخر من الملامح الفلسفية التي تزخر بها الأغاني الشعبية، وهو القضايا الكبرى أو المواقف الحدية مثل الميلاد والموت.

القضايا الكبرى

الملاحظ أن الأغاني الشعبية لم تول اهتماماً كافياً بلحظتي الميلاد والموت قدر اهتمامها بلحظات الحياة ومفارقتها العجيبة التي تقع ما بين الميلاد والموت. وتأتى الأغاني العاطفية لتسدّ هذا الفراغ، وتقدم، ببراعة شديدة، تجارب رومانسية مؤلمة مضفورة بلحظات ميلاد فارقة. وهي لحظات يتجاوز فيها الشاعر المعنى الإنساني الفردي لفكرة الميلاد، لتصير الأغنية تعبيراً عن ميلاد الحب أو ميلاد الجرح، ففي الأولى يغنى عبد الحليم، من كلمات حسين السيد، "عقبالك يوم ميلادك لما تنول اللي شغل بالك يا قلبي"، وفي الأخيرة يغنّي هاني شاكر، من كلمات منصور الشادي، "عدت سنة.. والليلة هاطفي شمعة الجرح القريب.. جرحي أنا".

وفى كل الأحوال، فإن الشعراء يميلون، في الغالب، إلى إضفاء شيء من الشجن على تجاربهم الشعرية المرتبطة بأعياد الميلاد. ربما لأنهم، خلافاً للإنسان العادي، لا يرون في أعياد الميلاد مناسبة للفرح، ولكن فرصة للوقوف مع النفس، ومراجعة ما فات من العمر، والنظر إلى ما تبقى منه.. إنها لحظة حساب عسيرة يتكئ فيها الشاعر على الذكريات من ناحية وعلى الأحلام من ناحية أخرى، وإن كان للماضي وللذكريات النصيب الأكبر.

فيقطع عبدالحليم الفرحة بموال حزين قائلاً "يا مفرّقين الشموع قلبي نصيبه فين؟.. الحب عمره سنة.. والهجر عمره سنين.. والقلب عاش مية سنة.. والفرح له ساعتين".

ويغني هاني شاكر "الذكريات المؤلمة والجرح والأحزان ضيوفي.. والورد معزوم إنما خجلان وحيد يشبه لخوفي".

وبالرغم من أننا إزاء صورة أدبية خالصة ربما تبعد عن الفلسفة بالمعنى الذي ذكرناه، إلا أن المقطع التالي يحمل قدراً كبيراً من التفلسف عندما يستحضر النصيب والقدر ليفسر بهما سر ارتباطه بالحبيب بالرغم من الجرح الذي سببه له، فيقول "لا الشوق يا قلبي بأمرنا.. ولا كان بإيدي أختار نصيبي.. يبقى خلاص مكتوب لنا رغم البعاد يفضل حبيبي".

وتصل المعاناة إلى ذروتها في قصيدة كامل الشناوي "عدت يا يوم مولدي" التي غناها فريد الأطرش. وفيها لا يكتفى الشاعر باجترار الذكريات المؤلمة، أو تقديم تفسير ميتافيزيقي قدري لما ألمّ به من معاناة وما ينتظره في المستقبل من استمرار لهذه المعاناة، لكنه يحرص على تسجيل اعتراضه وتمرده على الحاضر القاسي الذي لا يرحم، فيعلن رفضه للحياة برمتها، راغباً في محو لحظة الميلاد باعتبارها لحظة تأسيسية للذات من ناحية، وللمصير المظلم الذي كان ينتظرها من ناحية أخرى، فيقول "ليت يا يوم مولدي.. كنت يوماً بلا غد، ليت أني من الأزل.. لم أعش هذه الحياة، عشت فيها ولم أزل.. جاهلاً أنها حياة، ليت أني من الأزل.. كنت روحاً ولم أزل".

فالشاعر هنا لا يرفض العيش في الحياة فحسب، لكنه يتمنى لو كان قد ظل في عالم الروح السابق على الحياة. وكأن الحياة لا تملك حلولاً لمعاناتها، وكأن العيش فيها، رغم مرارتها، لن يعني سوى المزيد من الشقاء.

وكما تكمن حكمة الحياة في واقعة الميلاد، تكمن أيضاً وبنحو أكثر، في واقعة الموت.

فكثيراً ما يتوقف شعراء العامية أمام حقيقة الموت الصادمة، كي يستخلصوا منها الحكمة من خلال رؤية كلية مفعمة بروح التفلسف، وكأن الحياة كانت تعمد إلى أن تسدل ستاراً سميكاً على حقيقتها الواضحة، بينما يأتي الموت ليرفع هذا الستار ويلقي بضوء مبهر وكاشف عن الحقائق التي ظلت خافية مدى عمر الإنسان، فإذا كانت الحياة مسرحاً كبيراً والميلاد يمثل رفع الستار للمرة الأولى ليكشف عن بداية الفعل الدرامي، فإن الموت لا يأتي كنهاية لأحداث الرواية، ولكن كلحظة كاشفة تمثل رفع الستار الذي يجيء بعد نهاية الدراما، حيث يكشف الممثلون عن شخصياتهم الحقيقية، ويصطفون لتحية الجمهور.

وبهذا المعنى، يمكن أن نفهم أغنية طارق الشيخ "الكل راح" عندما يعبّر الشاعر عن عدالة الموت التي لا تميز بين البشر، سواء القوي أو الضعيف، الظالم أو المظلوم، فيغني "فيهم اللي كان فاكر هيعيش طول الحياة.. فيهم اللي كان قادر وبيظلم خلق الله.. فيهم اللي عاش مغلوب على أمره يا ولداه.. الكل راح ومحدش خد حاجة معاه".

وهي حكمة تذكّرنا برائعة حسين السيد "إلهي ما أعظمك" عندما غنت نجاة الصغيرة "على خدود الحجر ساب الزمن تجاعيد.. تحكي لدنيا البشر قصة ملوك وعبيد.. الكل راح واندثر واتساوى في المواعيد.. وساب في أقصى السور آيات لها تمجيد". فالإنسان يرحل عن الدنيا، لكن تظل الحكمة باقية على مر الأجيال.

ويعود شاعر" الكل راح" ليحدثنا عن تفاصيل الحكمة الكامنة في الحياة التي تسبق الموت، من خلال هذه الكلمات البسيطة المعبّرة" الأيام دي رحلة.. عايشين فيها واحنا.. من بعض خايفين.. يوم بتجرحنا.. ويوم بتفرحنا.. وادينا راضيين".

وهي أيضاً تذكرّنا برائعة "من غير ليه" التي كتبها مرسي جميل عزيز وغناها عبدالوهاب في المقطع التالي "جايين الدنيا ما نعرف ليه.. ولا رايحين فين ولا عايزين إيه.. مشاوير مرسومة لخطاوينا.. نمشيها في غربة ليالينا.. يوم تفرحنا ويوم تجرحنا. واحنا ولا احنا عارفين ليه".

وإذا كان مرسي جميل عزيز يعبّر بأغنيته عن حيرة الإنسان في الحياة وقدره ومصيره، فإن شاعر "الكل راح" لا يقف عند حدود التساؤل والحيرة، ولكن يعمل على تحويل الحكمة إلى عظة أو درس أخلاقي عملي يستفيد منه الأحياء من تجربة الراحلين عن الدنيا، فيغني طارق الشيخ "مين اللي يضمن عمره.. مين اللي يعرف قدره.. مين اللي يعرف مين.. املوا قلوبكم إيمان قبل فوات الأوان".

قد يكون الإيمان الذي يطالبنا به الشاعر، إيمان بحقيقة الحياة الغادرة، أو الموت العادل، غير أن الشاعر أمير طعيمة يحدد نوع الإيمان صراحة، ولا يترك المعنى مطلقاً في أغنية "وحداني" التي غناها خالد عجاج، وتقول في مقطعها الأخير "ممكن نعيش وحدنا.. ممكن نموت وحدنا.. يعني مفيش في الدنيا إلا حقيقة واحدة.. ربنا".

وتأتي حكمة أميرة طعيمة بعد أن ينبّه المستمع إلى غدر الدنيا، وكيف أن التجربة تعلمنا أن المقدمات التي نضعها في حياتنا لا تؤدي بالضرورة إلى نتائج منطقية، أو عاطفية، تلزم عنها، وأن الضامن الوحيد

لحقيقة الحياة المتقلبة إنما هو الله سبحانه على نحو ما توصل ديكارت في تأملاته. فيغنّي خالد عجاج "مش كل حلم بنحلمه.. لازم في يوم هنحققه.. مش كل قلب بنفهمه.. مش كل حب نصدقه.. مش كل سكة هنمشي فيها.. مش أيّ صاحب نسأله السكة فين هيدلنا".

والحقيقة أن ما يطرحه طعيمة، من عدم اتساق واضح بين مقدمات الحياة ونتائجها في حياة الناس لهو أمر يدعو إلى الدهشة!

الدهشة

الدهشة في الأغنية الشعبية تختلف عنها في العلم والفلسفة، فدهشة العلم تؤدي إلى اكتشاف قانون علمي مثل قانون الجاذبية أو قانون الطفو، ودهشة الفيلسوف تؤدي إلى التوصل إلى حكمة ما من قبيل "اعرف نفسك" أو "تكلم حتى أراك".

أما دهشة شاعر الأغنية الشعبية فتأتي تالية على مواقف الحياة المتناقضة، وهي تتخذ صيغة التعجب، وهو تقليد موروث في الأدب الشعبي استفاد منه صلاح جاهين في رباعياته التي كانت تنتهي بكلمة "عجبي" تعبيراً عن التناقض الواضح الذي كانت تكشف عنه الرباعيات.

ويبرز التعبير بوضوح شديد في أغنية المهرجانات "عايم في بحر الغدر" للثنائي أحمد عزت وعلي سمارة، ومن تأليف تيفا العالمي، التي تقول بعض كلماتها "عجبي عليك يا عجب.. علي إيه بستعجب.. دنيا وفيها العجب هو اللي مستعجب". وبعيداً عن التلاعب بالألفاظ الذي يرمي به الشاعر إلى المبالغة في تجسيد غرابة الدنيا التي يتعجب فيها العجب نفسه، فإن مطلع الأغنية يفسر لنا العجب من خلال إبراز التناقض الواضح في مصائر البشر التي لا تتناسب مع معادنهم. ومعادن الناس في تراث الأغنية الشعبية لا تنقسم إلى نفيس ورخيص، لكن إلى أصيل وخسيس، فنسمع هذا المقطع "عايم في بحر الغدر.. شط الندالة مليان.. بقلوب ماليها الشر والبر ما له أمان.. نجي الخسيس منه أما الأصيل غرقان".

وتغني وردة الجزائرية مقطعاً مميزاً، من أغنية "اسمعوني" للشاعر سيد مرسي، يكشف عن العجب من الأمور المتناقضة في الحياة، بالرغم من أن الأغنية عاطفية بامتياز، فنسمع "غريبة ومش غريبة.. دنيا وفيها العجايب. بتريّح اللي ظلموا. وبتتعب الحبايب ".

ويقدم عماد عبدالحليم صورة أخرى من صور العجب عندما يغني لعبدالوهاب محمد "عجيب الحب جداً وأكتر من عجيب.. هو بيختارنا واحنا للأمر بنستجيب.. واللي ما يعرفش يقولك أنا مختار الحبيب" والعجب هنا لا يتعلق بموقف الإنسان، لكن من قدرة خاصة في الحب تجعله قادراً على التحكم في مصير المحبين، والمقطع برمته يعكس فلسفة "القسمة والنصيب" التي تقرّب بين الناس دون أن يشعروا بالدور القدري الذي يؤلف بين القلوب.

ويعود مرسي جميل عزيز في أغنية أخرى ذات أبعاد فلسفية عديدة، ليكشف بنحو واقعي مستمد من التجارب الإنسانية شديدة العمق، عن التناقض الصارخ الذي يؤدي إلى العجب في أغنية "زمان وكان يا ما كان" التي يغني فيها عبدالمنعم مدبولي هذا المقطع المعبّر جداً عن معنى الدهشة "آه يا زمان العبر.. سوق الحلاوة جبر.. احنا اللي كانوا الحبايب بيسافروا بينا القمر.. بقينا أنتيكة.. دقي يا مزيكا".. وتتبدى عبقرية الأغنية في أن الشاعر لم يستخدم كلمة "العجب" وإنما انتزعها من الموقف المعيش انتزاعاً.

التساؤل

يعد التساؤل واحداً من أهم الملامح الفلسفية التي تميز الأغنية بعامة، والأغنية الشعبية بنحو خاص. غير أن العنصر المهم الذي يجعل التساؤل


زينب جبوري

فلسفياً هو أن يكون عامّاً بحيث لا يتعلق بتجربة فردية محددة. فعندما يتساءل محمد رشدى "ميتي أشوفك يا غايب عن عيني؟..." فهو يتساءل عن الحبيب ويعبّر عن تجربته الخاصة في الفراق وهنا لا يعد التساؤل فلسفياً. ونفس الشيء يمكن أن يُقال عن أسئلة عاطفية من قبيل "بتلوموني ليه؟" و"ليه يا قلبي ليه؟"، لكن عندما تغني ماجدة الرومي لصلاح جاهين "وإيه العمل في الوقت ده يا صديق؟.. غير أننا عند افتراق الطريق.. نبص قدامنا.. على شمس أحلامنا.. نلقاها بتشق السحاب الغميق". فالسؤال يبدو هنا فلسفياً بالرغم من الطابع الفردي أو الشخصي للتجربة، لأن المجاز الشعري الذي قدمه جاهين حوّل التجربة الفردية إلى رؤية عامة، وجعل من التعبير العاطفي تساؤلاً فلسفياً عميقاً حول الحياة والمصير.

ويمكننا أن نعثر على نفس المجاز في أغنية" أيّ دمعة حزن لا" عندما يتساءل عبدالحليم حافظ "قلبي دق.. دق.. قلت مين على الببان دق؟!" فالتجربة وجدانية والتساؤل عاطفي، لكن المجاز الشعري الذي يجعل من الطارق مفهوماً عاماً ذا دلالة وهو الزمن، يحيل التجربة كلها إلى موقف فلسفي يتعلق بالعمر والحياة والمصير عندما يقول"قالي افتح ده الزمان..

قلت له يا قلبي لأ.. جاي ليه يا زمن.. بعد إيه يا زمن.. من كام سنه.. قلبي وأنا عايشين هنا.. من كام سنه؟".

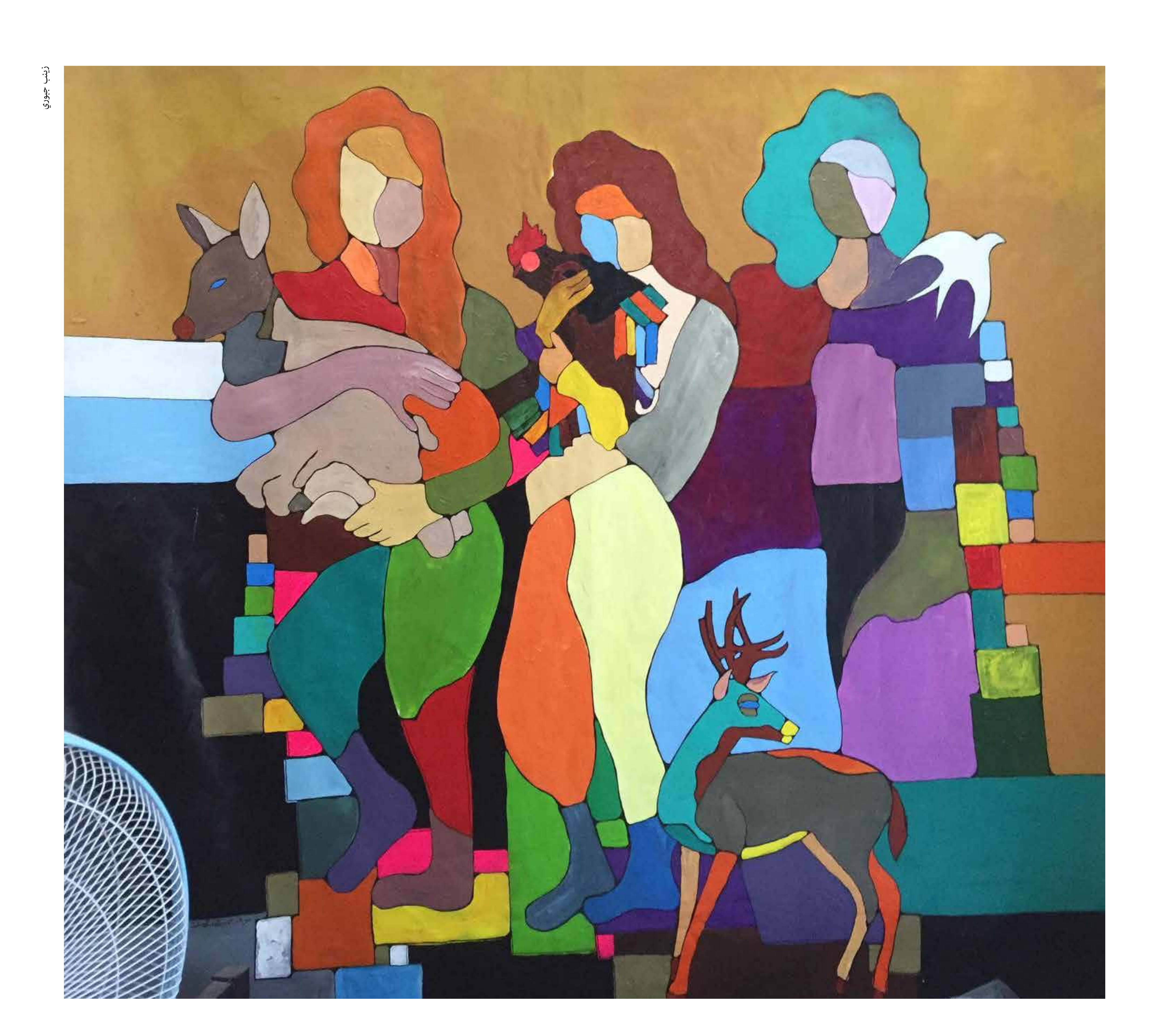
ولا يمكننا أن نتجاوز أغنية "لست أدري" المأخوذة عن قصيدة "الطلاسم" لإيليا أبي ماضي التي تعبر عن تجربة فردية. فهي أيقونة للأغاني ذات الطابع الفلسفي، ونحن نستدعيها هنا، بالرغم من كونها فصحى وليست عامية، لأنها تحمل أسئلة فلسفية كثيرة وعميقة تم توظيفها في فيلمين لعبدالوهاب (الذي لحنها وغناها في فيلم رصاصة في القلب) وعبد الحليم (الذي غناها في فيلم الخطايا)، غير أنها كانت أكثر تعبيراً عن أحداث فيلم "الخطايا"، لأنه غناها في لحظة وجودية شعر فيها "حسين" بالضياع باعتباره ابناً لقيطاً مجهول النسب، فيغني "جئت لا أعلم من أين ولكني أتيت.. ولقد أبصرت أمامي طريقاً فمشيت.. وسأبقى سائراً إن شئت هذا أم أبيت.. كيف جئت؟.. كيف أبصرت طريقي؟.. لست أدري". ويستمر في التساؤل عن فرحة الطفولة وأحلام الشباب التي ولت، حتى ينتهي به المطاف إلى محطة عدمية تسلب حياته كلها أيّ معنى عدا كونه يقف فجأة وجهاً لوجه أمام المجهول، فيتساءل "أين ضحكي وبكائي وأنا طفل صغير؟.. أين جهلي ومراحي وأنا غض غرير؟.. أين أحلامي وكانت كيفما سرت تسير؟.. كلها ضاعت ولكن كيف ضاعت؟.. لست أدري". وتصل التساؤلات إلى ذروة التفلسف عندما تتحول الأسئلة الوجودية إلى أسئلة معرفية ذات طابع صوفي تتّحد فيها الذات المتطلعة إلى المعرفة بموضوع المعرفة، فيغني "لي ذات غير أني لست أدري ما هي.. فمتى تعرف ذاتي كونها ذاتي؟.. لست أدري".

ويُلاحظ أن أداة الاستفهام "ليه" هي الأكثر استخداماً في الأغنية الشعبية، ما يؤكد الطابع الفلسفي لهذه التساؤلات، فالفلسفة، كما هو معروف، تحاول الإجابة عن التساؤل بـ"لماذا" لأنها تبحث عن العلة، خلافاً للعلم الذي يبحث في التساؤل بـ"كيف" لأنه يبحث في الكيفية أو الطريقة التي تتحقق بها الظاهرة محل البحث.

وبالرغم من أن التساؤل بـ"ليه" يأتي غالباً في سياقات عاطفية واجتماعية، غير أن ربطه بمفاهيم كلية من قبيل الزمن والحياة والدنيا من شأنه أن يجعل التساؤل فلسفياً. فيغني خالد عجاج، من كلمات مصطفى كامل، "ليه يا دنيا الواحد بيقرّب من ناس بيعاه؟.. ليه يا دنيا الواحد يتغرّب عن ناس شرياه؟..". ويغني مصطفى كامل من كلماته "ليه كل ما أهرب من حصار الوهم وأرفض انكساري ويأسي وأطلع للنهار.. وأفرح بضيّ الشمس ليه بتغيمي؟.. ليه يا دنيا ليه.. ليه ساكته ليه؟.. اتكلمي"..

وأخيراً يمكننا أن نقول إن علاقة الفلسفة بالأغنية بعامة، والأغنية الشعبية بنحو خاص، إنما هي علاقة وطيدة جداً، لأن الأغاني تعبير مباشر وعميق عن الحياة والإنسان، والفلسفة، خلافاً لما هو شائع، لا تنفصل عن هموم الإنسان وحياته، خاصة اليومي منها الذي يعكس تطوراً لحظياً في علاقاته بالبشر والعالم دون أن يدرك ذلك. وما أوردناه هنا من أغنيات إنما هو محض أمثلة ومقاطع قليلة ضمن تراث ضخم من الأغاني والمواويل، يحتاج إلى دراسة موسّعة تتجاوز هذا المقال القصير.

ناقد من مصر



زينب جبوري



إشكالية التواصل في المسرح

عواد علي

يكشف السجال الذي شهدته النظريات النقدية الحديثة عن جدل طويل حول وجود التواصل أو عدمه في المسرح على غرار التواصل اللغوي، وذلك لأن عملية التواصل تفترض تبادل الأدوار بين قطبيها بحيث يتحول المُستقبِل بدوره إلى مُرسِل، وهذا ما دفع بعض الباحثين، وخاصة جورج مونان، إلى نفي وجود التواصل في المسرح كتبادل متناظر بين القطبين، وفي الاتجاهين، على الرغم من تلازم الوجود المادي للمُرسِل والمُستقبِل معاً، وتلازم التطابق الزمني لعملية الإنتاج المسرحي وإنتاج التواصل، كما بين دو مارديني في دراسته حول التواصل، لكون المتلقي في المسرح ليس مُستقبِلاً يتحول إلى مُرسِل كما في مجال الحوار العادي، وحتى عندما يبث بدوره رسالة، فإن رسالته تكون من طبيعة مختلفة عن الرسالة الأولى، إلاّ في حال المسرح القائم علي مشاركة الجمهور بشكل فعال كما في المسرح التحريضي، وخاصة بعض عروض بسكاتور، ومنها عرضه المسمي "المادة 218" (العنوان يشير إلى قانون مدني ألماني يتعلق بالإجهاض) الذي نجح في إقامة حوار مع الجمهور حول هذا القانون، بل وأحرز أيضاً تغييراً سياسياً، فقد شارك الجمهور في هذا العرض بتعليقاته، كما قدم وجهات نظر معارضة للقانون، وفي نهاية العرض صوّت ضده. وأدّى هذا العرض إلى مظاهرات وشغب في الشوارع. وكان بمقدور بسكاتور استخدام العمال من جمهوره عنصراً في عروضه، وقد سمح لهم بالفعل بأن يكون لهم دور في الفعل الدرامي. وعلى الرغم من تأثر بريشت ببسكاتور فقد نبذ هذا التحريك الهستيري للجماهير.

من أشكال المسرح القائم على مشاركة الجمهور أيضاً، مسرح الجريدة الحية الذي ارتبط استخدامه بظروف تاريخية محددة استدعت التوجه المباشر إلى جموع كبيرة بهدف توجيهها أيديولوجياً من خلال تقديم أحداث اليوم في نهاية النهار على شكل استعراض كبير، كما هي الحال في فترة كومونة باريس 1871 وما بعدها، أو تقديم الأحداث الساخنة على شكل قراءة مقتطفات من الصحف، أو عرض مشاهد تمثيلية قصيرة بهدف إعلامي أو تحريضي، كما هي الحال

في بداية الثورة الروسية، أو استقصاء الظرف الاجتماعي السياسي، وخلق فرص لمعالجته، كما حدث في الولايات المتحدة إبان فترة الإصلاح في الثلاثينات من القرن الماضي. وقد أفرز هذا الشكل المسرحي أشكالاً أخرى أهمها: المسرح الوثائقي الذي ظهر في الستينات خلال الحرب الفيتنامية، وعروض الهابننغ التي اعتمدت أسلوب التعامل المباشر مع الجمهور، ودفعته إلى التفاعل مع الأحداث.

ضمن هذا السياق يرفض المنظر المسرحي الفرنسي باتريس بافيس مقاربة نظرية المعلومات، وسيميولوجيا وسائل الاتصال للعرض المسرحي بوصفه رسالةً مكونةً من علامات صادرة عن خشبة المسرح لمتلقٍ يجلس في مكان محلل الشفرات (وهو موضوع إشكالي بحث فيه كير إيلام بشكل تفصيلي)، ويصف هذه المقاربة بأنها مقيدة ومزيفة لأن المسرح ليس وسيلةً ومصدراً للمعلومات المرسلة كما يحدث في الرسالة التلغرافية، كما أنه ليس وسيلةً لفظيةً ذات طبيعة نفعية، بل إنه يظل خطاباً ميتاً من دون التناول التأويلي لعلاقة (القارئ/المتلقي). ولذلك يؤكد بافيس على عدم إمكانية تطوير دراسات التلقي على أسس سايكولوجية، أو اعتبارات اقتصادية اجتماعية تقام من خلال المسح الشامل للجمهور المتلقي، فعلى الرغم من أن معرفة المؤثر الذي يستجيب له المتلقي، والمعايير الاقتصادية التي تجعله يصنع ذلك مسألة لها أهميتها، فإن هذه البيانات الإحصائية الكمية لا تلقي الضوء على طبيعة العلاقات الأيديولوجية الجمالية التي تجذب انتباهه.

إن تلقي العمل المسرحي، حسب بافيز، شيء مباشر ومفيد، ولكن بسبب طبيعة كون المتلقي مواجهاً للعرض المسرحي ربما ينشأ تصور أن علاقته بالعرض علاقة خارجية ثابتة، أو أنه هدف لإشارات جاهزة صادرة من خشبة المسرح، في حين أن العكس هو الصحيح، إذ تجب محاولة إيصال هذه العلاقة إلى سيطرة تبادلية بين خشبة المسرح والمتلقي، سواء كان التفاعل يحدث مع العرض، أو مع النص في الوعي غير الكامل للمتلقي، فلا يزال موقع المتلقي المواجه للعرض هو أهم شيء



(أمام - في داخل - منفصل عن)، في حين أن العمل القائم على موضوع المعرفة هو الذي ينشئ العرض.

وفي ضوء ذلك يَعدّ بافيس الحديث عن وسيلة اتصال بين المتلقي وخشبة المسرح إساءة لاستخدام المصطلح اللغوي، فإذا كان المتلقي يستجيب للرسالة الصادرة من خشبة المسرح، والمحددة بنظرية المعلومات، ونظرية وسائل الاتصال فما هي شروط الاستجابة؟ وكيف يحدث التبادل بين المتلقي والممثل إذا كان لكل منهما منطلقاته الخاصة؟ ولكن بافيس لا يقدم إجابةً وافيةً على هذين التساؤلين، بل يكتفي بذكر نقطتين تتسمان بالعمومية هما:





آيزر



باتريس بافيس



كير إيلام

1- انتقال القصة من خلال المنظومات الدلالية المختلفة.

2- الحدث، بمعنى كسر الإيهام بين المتلقي والممثلين الذين تكون أجسادهم مثل الدعائم المادية للقصة (وليست القصة نفسها).

وإذا كان ثمة أيّ تبادل بين المتلقي والممثل فإنه يحدث في أندر الأحوال (المسرح الحي مثلاً) حيث لا يقوم الممثل بأداء دور، بل يقدم نفسه للمتلقي، ويتصل به على مستوى وجهات النظر حول فن الممثل.

ويعزو بافيس عدم قدرة سيميولوجيا وسائل الاتصال، التي تشغل نفسها بتشكيل العلامات المنقولة من العمل الفني، على حصر التبادل بين المتلقي وخشبة المسرح إلى كونها لا تدرك هذا التبادل كعملية جدلية بين المتلقي وخشبة المسرح الواضحة تماماً أمامه. فهذه المقاربة تقطع الدائرة التأويلية، إذ لا تمكن إقامة تبادل مباشر (سواء كان الفعل كوميدياً أو تراجيدياً) إن لم يشعر المتلقي بأنه قد أستثير من رؤية القيم والإجراءات الفكرية والجمالية، وبذلك تفشل في أن تتطابق مع إدراك المتلقي العادي لها، وتزعج أدوات الفهم عنه، فحينما يقوم بمشاهدة فاصل كوميدي لن يفهم شيئاً، ولن يضحك على شيء إن لم يواجه، هو بنفسه، خشبة المسرح ككل بمعاييره الذاتية، وشعوره بالتفوق على الشخصية الفجة الماثلة أمامه على خشبة المسرح، وفي الوقت نفسه تقييمه لهذه العلامة. ومن الواضح أن بافيس يتبنى في رؤيته للكوميديا هنا نظرية نورثروب فراي، التي تذهب إلى أن القارئ، أو المتلقي يرتفع، في المرحلة الخامسة من مراحل الكوميديا (ويقصد بها الكوميديا التي يكون عالمها أشد إيغالاً في الرومانسية) فوق مستوى الفعل، ويراه من وجهة نظر عالم أعلى وأنظم.

وعلى النقيض من آيزر، الذي يرى أن وضع المتلقي في موقع منفصل عن الأحداث يمكنه من أن يرى نفسه كلاعب لشخصية كوميدية، وهو دور تدفعه إلى القيام به خبراته السابقة في المشاهدة، يؤكد بافيس أن وضع متلقٍ ما في سياق متوحد مع الشخصية الكوميدية يخلق نوعاً من التبادل مع خشبة المسرح: إنسان يضع نفسه مكان الشخصية.

ويذهب السيميائي الإيطالي كير إيلام إلى أن المتلقين يفوضون، إذا جاز التعبير، الممثلين على المسرح بمبادرة الاتصال، ويعقدون اتفاقاً يمنحون بموجبه هؤلاء الممثلين نسبةً مرتفعةً من النطق. ويملك هؤلاء المتلقون حق الانسحاب من الاتفاق لحظة يكتشفون أن الممثلين يسيئون استعمال المبادرة الموكلة إليهم. ويوضح إيلام، في هذا السياق، أن لرد فعل المتلقين تأثيره في العرض نفسه، وفي تلقيه معاً، فاتصال المتلقي - المؤدي يمكن أن يؤثّر، في غياب أيّ تأثير آخر، في درجة التزام الممثل بعمله. ويحدد لهذا الاتصال، بوصفه عاملاً سيميائياً، ثلاثة تأثيرات رئيسة مهمة بالنسبة إلى تجانس الاستجابة الإجمالي، هي: الإثارة (الضحك في ناحية من القاعة يثير رد فعل مماثلاً في ناحية أخرى)، التثبت (يجد المتلقون دعماً لاستجابتهم من الآخرين)، والتوحد (يلاقي أحد المتلقين تشجيعاً فيتنازل، نتيجة لذلك، عن وظيفته كفرد من أجل الانخراط في وحدة أكبر يعدّ نفسه جزءاً منها).

ويعزو إيلام الارتباك الرئيس الذي أثاره إنكار مونان للتواصل بين المتلقي والعرض، فضلاً عن السبب السابق، إلى تحديداته نفسها للاتصال، وللشفرات التي يعتمد عليها، فقد أصرّ على أن يكون المرسِل والمتلقي على حد سواء في وضع يسمح لأيّ منهما أن يستخدم شفرةً واحدةً، ومجموعةً من القنوات المادية، ومن ثم بنقل رسائل متشابهة، في حين أن التصور الأشمل لعمل الاتصال، الذي يعدّه إيلام تصوراً مقبولاً بشكل عام اليوم، هو أن يكون المتلقي ملمّاً بشفرة المرسِل وكفى لكي يصبح قادراً على فك شفرة الرسالة. وفي ضوء هذا التصور يعتقد إيلام أن المتلقي المجرب إلى حد معقول يستطيع أن يفهم العرض بلغة الشفرات الدرامية والمسرحية التي يستخدمها المؤدون.

ولكن على الرغم من اعتراض إيلام على وجهة نظر مونان، فإنه يأخذ التحدي الجريء الذي أثاره على محمل الجد، فهو ينبه إلى صعوبة تحديد تعامل الممثل - الحضور، وأكثر من ذلك، إلى خطورة اعتبار العرض لغةً مماثلةً للكلام مباشرةً، ومن ثم إلى خطورة اعتباره موضوعاً مناسباً لنماذج تحليلية مأخوذة مباشرةً من اللسانية.

ويقترح إيلام نموذجاً للاتصال المسرحي يبين فيه، أولاً، أن العرض المسرحي يتسبب في تكاثر عوامل اتصاله، ففي كل مرحلة من مساره يبرز مركب من المكونات الكاملة أكثر مما يبرز عنصر فرد، إذ من الممكن، مثلاً، تعيين مصادر الإعلام المسرحي في الكاتب المسرحي (حيث يكون ثمة نص درامي بشكل ما قبل - النص، ويكون في الوقت نفسه مكوناً أساسياً للعرض. وأرى أن هذه الفكرة تتعامل مع النص بوصفه بنيةً عميقةً للعرض توجد فيه بذور الإخراج، الذي يمكن أن يكون بمثابة المكون التحويلي: بنية سطحية)، استناداً إلى النظرية التوليدية التحويلية في علم اللغة، كونه يُشتق من المكون الأساسي، الذي يشكل تنظيماً للمسرحية على المستوى المجرد قبل حصول أيّ عملية تحويل تتوافر على معطيات العرض المرئية والسمعية التي تتمثل بالبنى الإخراجية المضافة، أو المبتكرة، أو المستبدلة، أو المطوَّرة، أو المرجعية. وينتج عن الجمع بين المكونين: الأساسي والتحويلي مكون ثالث هو المكون التركيبي. ويضيف إيلام إلى مصادر الإعلام المسرحي كلاًّ من: المخرج الذي تحدد قراراته وتعليماته اختيار المرسلين إلى حد كبير، وكذلك الشكل الذي تأخذه إشاراتهم، وتشفير الرسائل، ومصمم الديكور، ومصمم الإضاءة، ومؤلف الموسيقى، ومدير المسرح، والتقنيين، والممثلين أنفسهم بوصفهم صانعي قرار، قادرين، ومبادرين، وموارد أفكار. وعلى ذلك لا يمكن الاستغناء عن أيّ من هذه المصادر الممكنة التي تكون لها جميعاً تأثيراتها الكبيرة على العرض في أشكال المسرح الأكثر غنى، حيث تقوم أجساد الممثلين وأصواتهم فيه بدور المرسلين، في الدرجة الأولى، إضافة إلى خصائصها المجازية المجاورة (كالملابس واللوازم الأخرى)، ثم سائر عناصر المجموعة التقنية.

ونتيجةً لتكاثر المكونات والأنساق في العرض المسرحي، فإن من المستحيل، حسب إيلام، التحدث عن رسالة مسرحية مفردة، بل عن رسائل متعددة تستخدم في آن واحد من أجل إنشائها قنوات كثيرة، أو ضروب كثيرة من ضروب استعمال قناة في الاتصال تجتمع في تركيب جمالي، أو إدراكي. ويمكن للمتلقي أن يفسّر هذا المركب من الرسائل على أنه نص موحد بما يتفق والشفرات المسرحية والدرامية التي في حوزته، ويمكنه أن يقوم ، أيضاً، بإرسال الإشارات صوب المؤدين (الضحك، التصفيق، والهمهمة... إلخ)، على طول قنوات بصرية وسمعية، والتي يمكن أن يفسرها كل من المؤدين والتلقين كتعبير عدائي، أو تقريظ، أو ما شابه ذلك.

ولكن إيلام يستدرك هنا، وكأنه تذكر إنكار مونان للتواصل بين المتلقي والعرض، فيشير إلى بروز عامل أكثر تعقيداً في معظم أشكال المسرح، وهو كون اتصال المؤدي - المتلقي لا يأخذ شكلاً مباشراً (عدا ما يحصل مع المونولوجات، والأبيلوجات، والكلام على انفراد، والمناجاة) بل من خلال توسط السياق الدرامي، حيث يتوجه متكلم تخيلي إلى مستمع تخيلي، فما يجري إبانته أمام الجمهور هو هذه الحال الاتصالية الدرامية. وفي ضوء هذا الاستدراك يلزم إيلام أيّ نموذج للاتصال المسرحي أن يأخذ في اعتباره التواء علاقة الممثل - المتلقي.

كاتب من العراق



تحت الشجرة

شميسة غربي

تبْدو ناصية الشارع؛ خاليَة إلا من بعْضِ الرّاجلين، يتسارَعُون منْ أجْل امْتطاءِ آخرِ حافِلة تُقلُّهُمْ نحْو وجهاتهم المختلفة. إنّها السَّابعة مساء لم يبْق سِوى ساعَة واحِدة على ضرُورة الِامْتِثال لقانون الحَجْر الجزئي والذي يستمرّ إلى غاية السّاعة السّادسة صَباحاً في هذه المدينة.

في حضْرَة الوَجَع

تفاقمَ الوباء في المَكان، وما عاد بالإمْكان؛ التكهُّن بمنْ سيسْقُط وبمَنْ سينْجو. المدينة تبكي أحياءها الشاحبة، يدُ الموت تشتدّ وتشتدّ. لمْ يخْلُ بيْتٌ مِنْ فجيعَة. أين الحلّاق "رشيد"؟ أيْنَ صاحِبُ الفُرْن "معطى الله"؟ أين النّجّار "فريد"؟ أين طبيب الحيّ "إبراهيم"؟ القائمة طويلة المهندس "مراد"، الطالبة الجامعية "سعدية"، "منصور"، مدير مؤسّسة، "نجيب"، سائق طراموای، "مجيد"، مُنَشِّط إذاعي، "زينب"، إعلامية حديثة الِالتِحاق بالوظيفة، "رفيق"، ُمَمثِّل مسْرَحِي، "قادِرُو"، بائع خردوات، "زينو"، عامل نظافة، "لمياء"، شرْطِية، "وَهِيبة"، مُوَظّفة بالبنْك المرْكزِي، "عزيز" و"مهدي" رَجُلا إطفاء، "عبدالسلام" أستاذ جامعي، المدينة؛ وَشمَتْها النُّعُوش، تقيّأتْ أحْزانَها، يدُ الموت؛ نوّعَتْ قطف المحاصيل، فاضتِ القبور وغابت تلك الطقوس الجنائزية، أينَ الجموع التي كانتْ تُرافِقُ الميّت حتّى آخرِ توَاجُدٍ له على سطح الأرض..؟! لا انْدِهاشَ بعْد اليوم، أدْرك الجميع أنّ المُوَاجَهة هي شرْط البقاء، وكما يتناسلُ الموت ستتناسلُ الحياة! "اخْدِيوْجَا" مِنَ الأفارِقة السُّود، كعادتها في مثل هذا الوقت، تُلَمْلِمُ أشياءَها، تنْهَض بقامتها المَديدة، تُعيدُ ترْتيبَ ملاءَتها السّوْداء، تلُفُّهَا بِإحْكام حوْلَ جسدِها الهَزِيل، القَدَمانِ تستقِرّان داخل الشّبْشِب المُهْترئ.. اليَدَان تمْتدّانِ إلى الغُصْن المتُدَلّي مِنَ الشجرة، تَجُرّان قطعة قماشٍ كبيرة؛ أعطتْها إيّاها هذا الصّباح إحْدى المَارّات، فعلّقتْها على الغُصْن وكأنها أشْفَقَتْ عليْها من غبار الأرض وزحْمَة الأقدام.

بين قهوة "خليل" ونغمة الوتر

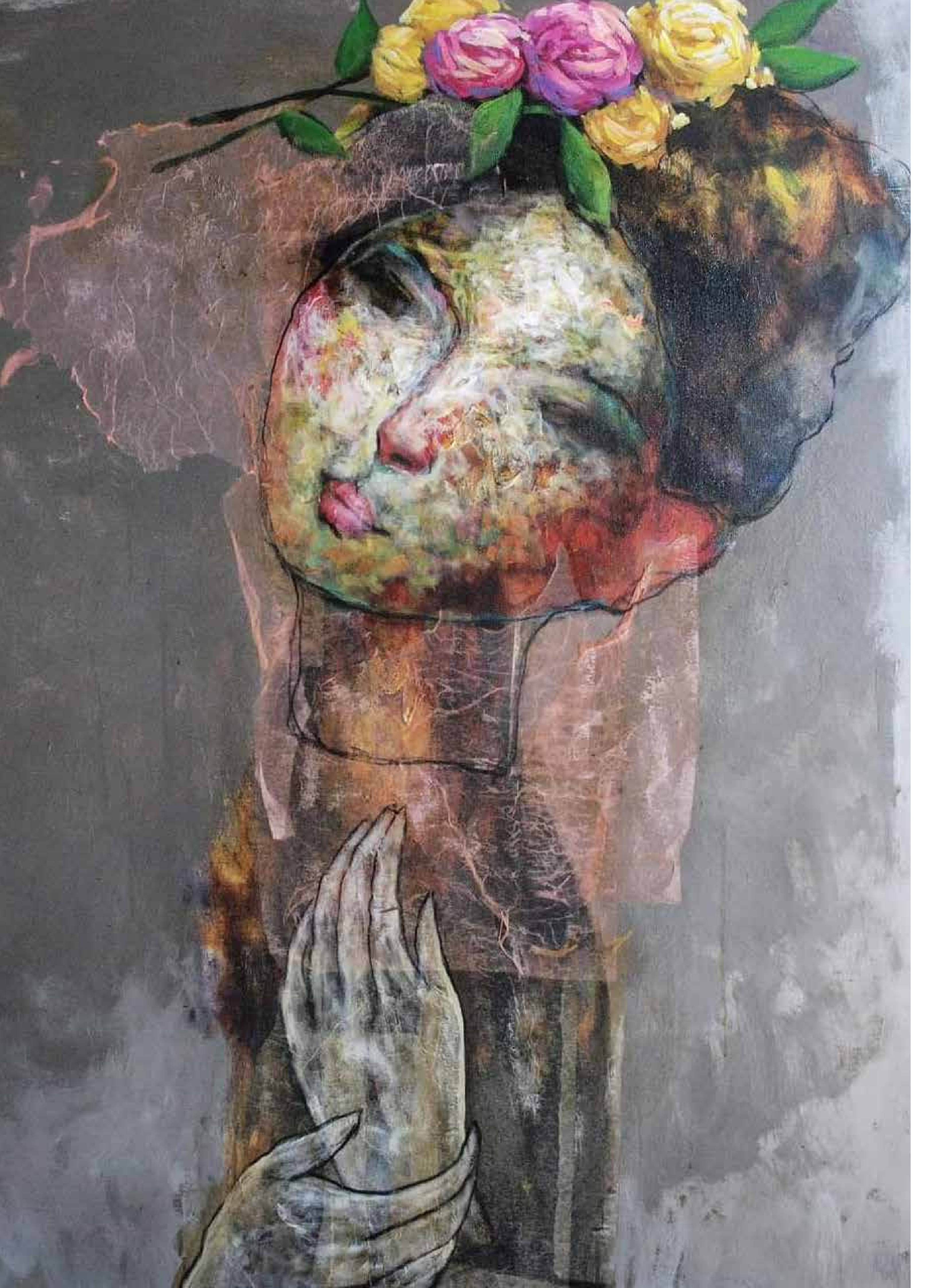
قدِمتْ "اخْديوْجا" إلى هذه المدينة منْذ سنتيْن أوْ أكثرَ بقليل. بعْد اطّلاعها على أغلب شوارع وأحياء المدينة ومراكزها الرئيسية؛ اختارتْ أن تقضي يومها كاملاً في هذا الشارع الجديد؛ على أن تعود عند كل مساء إلى حيث مَلاذ المبيت رفقة جماعة من الأفارقة السود المتجوّلين طوال النهار بين الأزِقة والمحلّات والمرَافِق العُمومِية. صِبْيان، رِجال، نِساء، فُرادى، جَماعات، ينتشرون حول الطرقات؛ في عزِّ البرْد وفي قيظ الهجير. اعتادت "اخديوْجا" الجلوس تحت تلك الشجرة الباسقة والتي تتوسّط عدة محلاتٍ تجارية ومقهىً ؛ جُمِعَتْ كل كراسيه بسبب الجائحة، واقتصرتْ خدماتُه على توصيل القهوة المحمولة إلى مَنْ يطلبها من أصحاب المحلات، وقدْ يقتنِيها المارّة من الشباب، يقطعون الطريق والأكواب الصّغيرة بيْن أيديهم، يرسمون أحلامهم الكبيرة على حواف الأكواب في تحدٍّ واضح للوباء! يتلذّذون بالرّشفة والنّكهة المُمَيّزَة لقهوة "الحاج خليل" الفلسطيني الأصل الجزائري المولد.. لا قهوة تعْلو على قهْوة هذا السيّد، قبل الجائحة؛ كانت المقهى تغصّ بالناس من مختلف الأعمار يرتشفون ويستمعون إلى الأغاني الفلسطينية الثورية، بل وأصبحوا يحفظونها ويتغنّوْن بها مثلما يتغنوْن بأغاني الزمن الجميل، "رابح درياسة"، الشيخ "عبدالمولى"، "الشيخ الحاج محمد العنْقى"، "الهاشمي قروابي"، "عبدالقادر شاعو" "عبدالمجيد مسكود"، "كمال مسعودي" وغيرهم. لم يستطع "الحاج خليل" التفريط في المقهى رغم إلحاح أبنائه على ضرورة الراحة لِمنْ هُمْ في مِثلِ سِنّه. كان يجد فيها السّلوى وجمال الجلسة والحكايا مع أصْدقاء العُمْر من الجزائريين ومُختلف أبْناء الجالية العربية المُقيمة في هذه المدينة. أبناء "الحاج خليل"؛ منْهم الطبيب، ومِنْهم المُحامية، ومنْهم الأستاذ الجامعي؛


وضحة مهدي

ينْصاعون لرَغْبة والدِهم ويحْترمون خيارَ الاحْتفاظ بالمَقهى وتسيير أمورِه بإشراف الوالد "خليل" وبُمساعدَةِ شابّيْن؛ يتكفّلان بكل المُسْتلزمات من شراءٍ للموادّ وتنظيفٍ للمكان وتوْصيل للزبائن..

"اخْديوْجا" مَنارَةُ الحَائر!

اعتاد الناس على تواجد "اخْدِيوْجا" تحت الشجرة. فالتُّجّار وزبائن المقهى والمحلّات؛ لا يبخلون عليها بِما تيسّر. أقدميتُها في المكان؛ تجعل منها "مَعْلَماً"؛ يَهتدي به الوافد الذي لا يعرف زوايا هذا الشارع. فالباحث عن التاجر فلان؛ يقولون له "إنه مقابل شجرة كبيرة تجلس تحتها أفريقية تُدْعى اخْديوْجَا، والقاصد للصيدلية؛ بواسطة سيارة الأجرة؛ يُسهّلُ على السائق نعْت المكان بِاسْمِ "اخديوْجا"، حتّى موَاعِيد بعض أصْحاب الصّفقات؛ أصبحتْ تُضْرَب بِنِيَةِ اللقاء؛ عند المقهى المُحاذي لِشجَرَة "اخْديوْجا".. لا أحد يعْلم مَنِ الذي أطلق عليها هذا الاسم. قد تكون إحْدى سيّداتِ العِمارة المُجاوِرة. أيام المطر؛ كانت "اخْديوْجا" تنتقل من تحت الشجرة إلى مدخلِ العِمارة، تجلس في الزاوية؛ والعيْنان الكبيرتان البرّاقتان تُتابعان قطراتِ المطر الساقطة فوق أوْراق شجرَتها الصّامدة. يطيرُ بها المشهد نحو أرضٍ بعيدة، غادرتْها يومَ غدرَتْ بها أيادي الظلام. تتساءل "هلِ المطرُ هُنا، يُشْبهُ المطرَ هناك..؟ "تضع كفّها على خَدّها



وضحة مهدي

بعد أنْ ثبّتتْ مِرفقها على إحْدى رُكْبتيْها، يرْتسمُ المشهد كاملاً أمامَ عينيْها. تشعرُ بدمْعٍ ساخن يجْري تحت كفّها. يوم زفافها، تعرّضَتْ قبيلتُها لإبادَة جماعية، قُتِل عريسُها أمامَ عينيْها، سِيقتْ هِيَ وبعْضُ الفتياتِ إلى العَرَاء؛ وتُرِكْنَ هناك مُقيّداتٍ بيْن جُثث المْوتَى ونعِيقِ الغرْبان. ينْتشِلها مِنْ هذا المشهد؛ صوت "فتيحة" الساكنة في الطابَق الأرضي وهي تدعو وَلديْها لتفقّد طلبات بعض سُكان العِمارة قبل أن تبدأ هي و"سُكينة" ابنتُها؛ في تنْظيفِ السّلالم وجمع أكْياس النّفايات المنْزلية المْوضوعة عند أبواب ستة طوابق. "فتيحة" في سنّ الأربعين، زوجُها "إدريس"؛ حارسُ العمارة؛ توفّيَ منذ سنوات بِسَكتة قلبية، فاقترَح السكان أن تظل "فتيحة" وأولادها في المسْكن وفي خدمة السُّكان خاصة كبار السّنّ بيْنما تولّى الابْنُ الأكبر مسؤولية أمْنِ العِمارة.. تنْتفِضُ "اخْديوْجا" لِلَحظاتٍ على صوْتِ المرْأة؛ ثمّ تغرق من جديد في تأمُّلِ الشجرة وقد غسلتْها الأمطار وتجَمّعَ الماء تحتها في شكل بِرْكة صغيرة. تُحدِّث نفسها بالبقاء عند مدخل العمارة حتى يحين وقت انصرافها إلى مكان مبيتها. لقد حوّلَ رِفاقُها حَيّاً مهْجوراً في ضواحي المدينة إلى مهاجع، يتكدّسُون فيها. في هذا الحيّ؛ ينْتشرُ بعض الصّبْية السود، يلعبون طوال اليوم، يُغنّون، يتدافعون، وكلهم ثقة؛ بأن المساء سيكون أحلى عندما يعود الكبار مُحَمّلين بالطعام واللباس والفراش والأحذية وحتى بعْض الألعاب التي يُفرّطُ فيها أطفال الأحياء داخل المدينة.. أما البعض الآخر من الصبية الأفارقة؛ فيسلكون مسالك الكبار، يجوبون الشوارع في حماس، والأوعية البلاستيكية مختلفة الألوان بين أيْديهم؛ يعْرضونها على المارّة ومعها أدعية الصِّغار البريئة؛ لكل مُتصدّق. لقد تعلّموا لغة البلد، وحفظوا أغلب الأدعية التي يسمعونها في الأسْواق والمُنْتزهات وداخِل الدّكاكين. ينْطقون بكل سلاسة وبإلحاح شديد، مِنْهُم مَنْ يدعو ويقول "الله يْزَوْجَكْ!" دون أن يُدركوا إن كان المارُّ حوْلهم مُتزوّجاً أمْ لا. ومنهم من يدعو "الله يْفَرَّجْ عليك" ومنهم مَنْ يُردّد "الله يرحم الوالدين". "صدقة، صدقة، اللهْ يفَرْحَكْ". هؤلاء يعتمدون على أنفسهم وعلى براءَتِهِمْ التي تمسُّ القلوب والعقول في آن.

أيام المطر هذه، عنوان كل البركة. يتسارع السُّكّان إلى تقديم الوجبات الساخنة للمرأة المُحْتمية بمدْخل العمارة. تأكل. ثم تجمع الباقي في عُلَبٍ بلاستيكية متفاوتة الأحجام، تضعها في كيسٍ من القماش الغليظ، ثمّ تطوي ما تيسّر من الثياب؛ وتجعلها في شكل رُزَمٍ، تُكَوّمُها فوق ظهْرِها وتنْطلق في أرْيحية واطمئنان، حتى إذا حلّ الغد؛ رأيْتَها من جديد وقدْ صحَتِ السماء، تحجُّ إلى شجرتها الشامخة، تفترش قطعة كارتون وتتأمّل النّاس. فتتلهّى حيناً بمتابعة المشاجرات بين التجار الجُدُد والتجار القُدامى. أو بين بعض المتسكّعين الذين ألِفوا الفوضى والصّخب. وقدْ تتلهّى بمتابعة منظر الأمّهات وهنّ يرافقن أبناءَهُنّ إلى المتاجر، وجميعُهُمْ يرتدي الكمامات بألوانٍ زاهية؛ وعليْها رُسومات خُصِّصَتْ للأطفال؛ فأصبَحَتْ مجالاً للتّباهِي بيْنهُمْ. وفي عِزِّ التّباهي؛ قد تصْطدمُ إحْدى الأمّهات بسؤالٍ مفاجِئ "هلْ حقّاً سنموتُ يا أمّي..؟

دموع الشجرة

منذ أسبوع تقريباً؛ لم تظهر "اخْديوجا" في المكان. تساءل التُّجّار. تساءل سكّانُ العِمارة. وكأن البقعة هذه؛ ينْقصُها شيء. أين غابتْ! الشجرة أصبحتْ تحْملُ اسْمَها، لذلك يصعبُ نسيان المرأة وعدم تفقّدها. لها من العلاقات الطيبة مع النّاس ما يشهد به المارّة والساكنة. تراها تعود؟!

يهْتدي أحدُهم - وهو الذي ينْتظرُها منذ أيام؛ لِيُقدِّمَ لها ما تبرّعَتْ به سيّداتٌ في الشارِع المُجاور- إلى البحث عنها في حيّ الأفارقة المعروف.. يذهب بصُحْبة أحدِ أصدقائه وعند مصادفته لأوّل امْرأة؛ يحْتار كيْف يسْألها وماذا لوْ فهِمتْهُ خطأ. تنظر إليْه المرأة بِسَهْوٍ غريب ثمّ تتابع طريقها وفوق ظهْرِها صبِي؛ تجمّع الذباب فوْق رأسِه وهو يُحارِبُه بأنامله الصّغيرة. يَطْرُدُهُ، ثم لا يلبث أنْ يحُط على أنْفه الذي هو في حجْم حَبّةِ القرَنْفل. يتوغّلُ الصديقان في الحيّ. يُوقفهُما شابٌّ أفرِيقي، يسألهما بلهجة مُكسّرة عن مُرَادِهِما.. يُبلِّغانِه أنّ بحوزَتِهما "أمانة" يجب تسليمها إلى صاحبتها "اخْديوْجا" المعروفة في شارعنا؛ ب:صاحبة الشجرة. يطول صمت الشاب قبل أن يضع يدهُ على جبينه. تخونه رُكبتاه. يتهاوى على حجَر كبير. يراه بعض السود، يهْرعون إليْه، يُحاوِلون إنْهاضه. يسمع الصديقان أحدَهُم وهو يُتمْتم بنبرة حزينة: "إنه موْتُ "اخْديوْجا". لقد رحلتْ أخْتُه الوَحِيدة. طالتْها يدُ الجائحة. لم تسْلمْ من الوَباء. راحتْ، وظلّتْ ذِكراها في القلوب، و باتتْ روحها تطوف بالشجرة، حتى يُخيّلُ إلى البعْض أنها ستعود بملاءتها السوداء وشبشبها المُهترئ وأكياسها الممتلئة.

كاتبة من الجزائر



الحكايات الشعبية والهوية الثقافية

خالد غربي

تصنف مجالات التراث الشعبي وموضوعاته حسب الدكتور محمد الجوهري الى الأدب الشعبي، العادات والتقاليد، المعتقدات والمعارف الشعبية، الثقافة المادية والفنون الشعبية، وتعد الحكايات الشعبية من أكثر فنون الأدب الشعبي انتشاراً، وأهم أنواعها والتي تصنف إلى الحكاية الخرافية، حكاية المعتقدات، حكايات التجارب اليومية، الحكايات التاريخية، قصص الحيوان، الحكايات الهزلية، والقصص الدينية.. وهي إحدى الوسائل التي تحافظ على الإرث الثقافي وترسيخ الهوية الثقافية ومن أهم الأشكال التعبيرية وهي خلاصة تجارب الأجيال مصوغة في قالب قصصي مشوق، زاخر بالعبر والقيم النبيلة وهي من إبداع الخيال تتجلى فيها حكمت المجتمع، فهي مرآة عاكسة للمجتمع التي نبتت فيه بحيث تعتبر الحكاية الشعبية أحد أجناس الأدب الشعبي المحببة للكبار والصغار، وذلك لما تتضمنه من عناصر جذب وتشويق وإثراء للخيال بالإضافة إلى ما تتضمنه من قيم إيجابية تسعى إلى بثها في نفوس الأطفال.

الحكاية الشعبية تعدّ جزءاً من موروثنا الشعبي، وخلاصة إفرازات لتفاعلات الناس مع ظروف الحياة التي عاشها الإنسان. حيث كانت هذه الحكايات، إحدى الدعائم المهمة في صقل شخصية الطفل، فقد كانت كل قصة تهدف إلى قيمة يتم غرسها في نفوس الأبناء، ليصيروا رجالا قادرين على تحمل المسؤولية ومجابهة ظروف الحياة المتغيرة، وكذلك إعداد نساء يعتمد عليهن في بناء الأسرة المستقبلية ضمن التحديات الاجتماعية، والاقتصادية المختلفة.

والحكاية الشعبية هي تلك التي تناقلها الناس عن طريق الرواية الشفوية منذ القدم، ويؤثر الخيال الشعبي في صياغتها، وفي تطاير بعض الأحداث التاريخية والشخصيات، بالمبالغة والغرائبية، تأثيرا كبيرا وتأتي الحكاية الخرافية في الإطار نفسه، وإن تميزت عن الحكايات الشعبية بأن أبطالها هم من البشر أو الجن، بينما تقف الحكاية الشعبية عند حدود الحياة اليومية والأمور الدنيوية العادية.

تأخذنا الحكاية، باعتبارها أثرا أدبيا كما تقول جوليا كريستيفا، إلى حافة الوجود، حيث تدعو مشاهدها المتخيلة، القارئ أو السامع، إلى أن يصبح مسافرا مملوءا بالدهشة، بما فيها من مشاهد عجيبة، تذكي الخيال وتحرك السؤال.

الأثر التربوي للحكاية الشعبية

تسهم الحكاية الشعبية على اعتبارها فناً من فنون أدب الأطفال في نموّهم العقلي والأدبي والنفسي والاجتماعي والأخلاقي ويلبّي حاجاتهم الجسمية والعاطفية فضلاً عن القيم الجمالية، تساعد الطفل على كسب المعارف والمهارات وتعلمه القيم النبيلة والمسالك الصحيحة ليشق طريق حياته بسلام وتطور وتقديم تلك الأهداف بأسلوب شيق تؤطره المتعة والخيال الواسع والابتعاد عن أسلوب الوعظ والتعليم السطحي الذي لا يثير خيال الطفل وانبهاره، وعلى العكس يرى البعض أن معظم "الحكايات والقصص والأساطير المقترحة للصغار تحل معضلات الحياة اليومية بضربة عصا سحرية مع أن واقع الحياة حركة وكفاح ونضال ينبغي أن يعيشه الإنسان فعلاً لا أن يعيشه في الوهم والخيال لكي يتمكن من التحكم فيه والسيطرة عليه وهذا ما يدفعهم إلى تحذيرنا من تبسيط الأمور أو جعلها مثالية بعيدة عن الواقع.

ومن المكن دحض الرأي السابق بوضع الحكاية الشعبية في موضعها الصحيح وكيفية استخدامها والفائدة التي تقدمها للأطفال، فالمربي فيلينون يؤيد استخدام الحكايات والقصص بصورة متكررة في كتابه المعروف "بحث في تربية البنات" يؤكد أهمية اختيارها بأسلوب بالغ الرقة وكثيراً ما يستخدم كلمة "صورة" ليعبّر بها عن الانطباع الناجم عن الحكاية التي تثير صوراً في مخيلة الطفل "هذه المادة من دماغ (الأولاد) تجعل كل شيء لينطبع بها بسهولة، كما أن صور الأشياء الحسية كلها تصبح حية فيها وعلى هذا الأساس يجب أن تسرع في غرسها أدمغتهم.. ولكن يجب علينا ألاّ نملأ الوعاء الصغير بسيط الثمن إلا بالأشياء اللطيفة" (الكعبي، فاضل عباس، الحكاية الساحرة، دراسة في أدب الأطفال، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، 1985،1985، ص 32)

تعد الحكاية الشعبية المرآة العاكسة لعادات المجتمع وتقاليده والحياة بشتى

خالد الخالي

صورها فهي لا تمنح لأفراد المجتمع الموعظة الحسنة وتعلّم الصبر وتشير إلى العوامل السلبية والإيجابية في المجتمع أو الفرد وهي ذات أطر قريبة جداً من دوافع التوجيه السليم وخاصة في إطار التربية والتعليم حيث تشكل عمقا موسوعيا غنيا بكل المعارف والفنون والحضارة كما أنها صورة للتاريخ إذ يمكن اعتبارها وسيلة تربوية تعليمية لإيصال المعنى والهدف حيث تقرّب للأذهان الهدف الخير الذي تطمح إليه من خلال خيالها الخصب ووعظها دون الإخلال بالعملية التربوية العميقة، لأن كتّاب المسرح أخذوا من الحكاية الشعبية ما يعينهم على رسم حدود الخير بأبسط الطرق حيث يتم اختيار الأصلح والأجمل ونبذ ما لا يليق بالتوجيه التربوي "ينبغي أن يكون تفكيرنا دائماً هو: ألاّ نعنى بسرد القصص للأطفال فقط ، بل نسعى لجعل الأطفال يبتكرون عوالم القصة ويسهمون بتمثيل أحداثها وتمكينهم من وضع القصص والعمل على كتابتها لتنمية قدرة الكتابة والموهبة في ربط الأحداث وسردها وتكثيفها في كتابة مبتكرة تسمى القصة" (الكعبي، مرجع سابق ، ص 191).

عبّرت الحكاية الشعبية عن تطلعات الإنسان وتراث الشعوب ووجدت طريقها إلى قصص الأطفال فاستهوتهم واستقرت في وجدانهم فتفاعلوا معها واستمتعوا بأجوائها الخيالية الرائعة البديعة ومن هذا المنطلق تعد من العوامل الأساسية المساعدة على تربية الطفل وتنمية قدراته وقابلياته وبناء شخصيته وينمو إحساسه بأهمية الحكاية الشعبية.

تلعب الحكاية الشعبية دوراً كبيراً في تثبيت القيم الثقافية والتعليم والتلقين والتلاؤم مع أنماط السلوك فتأخذ شكل آراء إصلاحية في الغالب حيث ترتبط النزعة إلى الإصلاح وتحقيق تلك النزعة من خلال النصائح والتطلعات الأخلاقية للحكاية الشعبية لذلك فهي تتجه اتجاهاً إصلاحياً جاداً. كما تعرض الحكاية الشعبية فصولاً أخلاقية يتلقى الطفل من خلالها دروساً في المبدأ من أبطال التضحية ورجال الخير لينحو نحوهم في خدمة الخالق والعائلة والوطن فتكون الحكاية دروساً ووعظاً مباشراً وإيضاحاً لأمور تاريخية واستعراض الخير والشر ودفع الطفل للاندفاع نحو الخير ونبذ الشر بالنصيحة المباشرة وغير المباشرة فقد تصوّر الحكاية الشعبية موضوع العمل كمبدأ أساس في بناء الحياة.

الحكاية الشعبية وصراع الهوية

تفطنت الشعوب مع بدايات القرن التاسع عشر إلى خطر الحكايات الشعبية ودورها المحوري في الحفاظ على الهوية القومية وحفظها من الذوبان والتلاشي أمام طفرة وسائل الإعلام ومحاولات دول عظمى طمس هويات الشعوب وإذابة خصوصياتها وتنميطها وإلغاء تاريخها، حتى يسهل ابتلاعها، يقول الباحث الأميركي جورج لافي ونسون "ليس أخطر على الشعب الأميركي من أهزوجة أو حكاية هندية، تتندر بها أمّ أميركية. ليس أخطر على الشعب الأميركي من تراث الهنود الحمر!". من هذا المنطلق صارت مباحث التراث عموما، والحكاية خصوصا مرتبطة بسؤال الهوية وأصبحت مدخلا خطيرا للبحث في ثقافة أي شعب من الشعوب، وصار الاهتمام بها أكيدا. ففي بداية القرن التاسع عشر في سنة 1806 أقبل الأخوان جاكوب وفلهلم الألمانيان على جمع مئتي حكاية شعبية من مدينة كاسل الألمانية كان لبعضها صلة بألف ليلة وليلة، وكليلة ودمنة، وصارت تعرف بحكايات جريم الخرافية. من هذه الحكايات: الأقزام السبعة، وذات الرداء الأحمر، وسندريلا. ترجمت هذه القصص إلى 140 لغة وهي حكايات جمعاها من النساء الألمانيات حيث كن يروينها لأطفالهن حول المدافئ في البيوت والأكواخ في ليالي الشتاء الطويلة. وكانت غايتهما من ذلك تأصيل الهوية الألمانية والحفاظ عليها من الذوبان. اعترفت الحكومة الألمانية بخطورة هذا الجهد الذي بذله الأخوان، وما له من دور في تأصيل ثقافة الشعب الألماني فكرّمتهما خير تكريم حيث أقامت متحفا للتراث باسمهما، ووضعت صورتهما على أعلى ورقة نقدية ورقة الألف مارك (شاكر عبد اللطيف، الحكاية الشعبية ودورها في تنمية الحس الجمالي والفني لدى الطفل، مجلة الفنون الشعبية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، عدد 51، أبريل/ يونيو 1996، 2003، ص 3).

أهمية الحكايات الشعبية ودورها في التنشئة الاجتماعية

تعد الحكايات الشعبية أحد أهم مصادر التنشئة الاجتماعية للطفل، حيث تزخر بالعديد من القيم والأعراف والتقاليد التي تسهم في خلق طفل سوي نفسيًا، وقادر على التكيف مع مجتمعه، لذلك يسعى العديد من كتاب دراما مسرح الطفل إلى استلهام الحكايات الشعبية في أعمالهم المسرحية، وتتسم الحكايات الشعبية بقربها من وجدان الأطفال، فلا يوجد طفل إلا ويسعد بالاستماع إلى تلك الحكايات لما تتسم به من بساطة في التركيب وخلوّها من التعقيدات، كما أنها تمثل الأحاسيس الفطرية في الإنسان، ويجد كتاب مسرح الطفل جمهورًا مولعًا بالإصغاء إلى الحكايات الشعبية لما تتسم به من أحداث غريبة ومثيرة كوجود الجان والعفاريت والمردة والساحرات، كما أنها تتضمن في أحداثها العديد من القيم والمضامين التربوية والمعارف.

وتتعدد وتتنوع القيم والمضامين في مسرح الطفل، سواء كانت قيما ومضامين تربوية وتعليمية أم قيما ومضامين مرتبطة بالتنشئة الاجتماعية أم قيما ومضامين فكرية وسياسية، أم قيما ومضامين ثقافية ودينية، حيث يعي كاتب مسرح الطفل أنه مربّ في المقام الأول يسعى إلى تقديم الأسوة الحسنة والقيمة التربوية من خلال أعماله المسرحية، والتي يبغي أن يبثها في أذهان أطفالنا من أجل بناء شخصية طفل المستقبل.

ويمكن أن نستخلص أهمية الحكايات الشعبية ودورها في التنشئة الاجتماعية للطفل فيما يلي:

• إمتاع الطفل وتسليته: تهدف الحكايات الشعبية إلى التسلية والترفيه وبث المتعة في نفوس الأطفال، ولا نجد طفلاً يرفض سماع أيّ حكاية، والتي تظل عالقة في أذهان الأطفال لفترة طويلة من العمر، فلا يمكن أن ينسوا حكاية علي بابا والأربعين حرامي، وعلاءالدين والمصباح السحري، والشاطر حسن، والسندباد، وعقلة الإصبع، وغيرها من القصص المستمدة من الحكايات الشعبية، وذلك نظرًا لما تحتويه من متعة وترفيه للأطفال إلى جانب ما تبثه من قيم وسلوكيات ومعارف يستمتعون بها ويحرصون على متابعتها.

كما تزخر الحكايات الشعبية بالعديد من الحكايات التي تقدم للأطفال المتعة والفكاهة والتسلية، كالحكايات المرحة وحكايات الحمقى والمغفلين والنوادر، حيث تتناول تلك الحكايات شخصيات تتسم بالغباء والحمق في تصرفاتها وأفعالها مما يجعلها مسارًا للسخرية، فالأطفال يسخرون من تلك الشخصيات، ولكنهم في الوقت نفسه يتعلمون من خلالها.

• التأكيد على القيم الأخلاقية: كما تهدف الحكاية الشعبية إلى تحقيق التواصل الثقافي واللغوي بين الأجيال حيث تبرز التراث الإنساني على مر العصور ليتعرف كل جيل على تراث أسلافه وثقافتهم، وتسعى الحكايات الشعبية لبث العديد من القيم الأخلاقية من خلال العديد من حكاياتها، وتقديم نماذج من السلوك القويم وأنماط من الشخصيات تتسم بالمثل والقيم والتي تهدف إلى الاقتداء والاهتداء بها، فالعديد من الحكايات الأخرى تبث فضائل متعددة كالتواضع والحنان والشفقة والمساعدة والصبر والتعاطف والشجاعة، وهي فضائل وقيم تجد المكافأة والنجاح دائمًا، والنجاح والمكافأة يعكسان أهداف الحياة الطويلة للإنسان، وتؤكد القصص الشعبية من خلال موضوعاتها معايير للسلوك الذي يجب الاقتداء به.

وتتضمن معظم حكايات الجان العديد من قيم التربية الأخلاقية والفضائل كالأمانة والوفاء بالوعد والشجاعة والإخلاص والتي تهدف إلى سموّ العاطفة والمشاعر والأحاسيس، حيث لا تخلو الحكايات من توجيه الأطفال إلى السلوك الحسن، فحكاية التاجر والعفريت تبرز قيمة تربوية هامة من خلال وفاء التاجر بالعهد الذي قطعه على نفسه أمام العفريت، بعد أن أراد قتله ليقتص منه لأنه رمى نواة التمر على ابنه فقتله دون قصد، وطلب منه التاجر أن يمهله فرصة عام حتى يسدد ديونه ويعود إليه بعد ذلك ليقتص منه، وعلى الرغم من أن التاجر يعلم مسبقًا أن العفريت سوف يقتله إلا أنه أوفى بعهده إليه، وهي قيمة يجتهد كتاب مسرح الطفل لبثّها في نفوس الأطفال، وتنتهي الحكاية بعفو العفريت عن التاجر بعد أن استمع إلى ثلاث حكايات لثلاثة من الرجال، فيهب لكل رجل ثلث دم التاجر وذلك وفاء لإنسانية الإنسان، أما في حكاية الصياد وزوجته فنجدها تهدف إلى بث قيمة تربوية هامة، وهي أن القناعة كنز لا يفنى، وأن الطمع يجعل صاحبه يفقد كل شيء.

• التأكيد على القيم الاجتماعية: تعبّر الحكايات الشعبية عن ضمير الجماعة الشعبية، لذا تقوم بدور هام في تأكيد القيم الاجتماعية التي تعبّر عن الجماعة، وذلك من خلال إبراز أبطال الحكايات بصورة مقبولة، فالبطل يحب من حوله ويسعى عادة لتقديم يد العون، والمساعدة إلى كل محتاج، كما يتسم بالصفات الحسنة كالذكاء والصدق والأمانة، لذلك يفوز البطل في النهاية بالمكافأة نتيجة لخصاله الحسنة، وتأتي هذه الصفات المثالية تأكيدًا على قيم المجتمع، كما أن صفات الحسن والجمال التي تمنح لبطلات الحكايات الشعبية هي صفات تمنح لهن من الطبيعة نتيجة حسن سلوكهم، ففي حكاية أمنا الغولة يدعو النبات إلى ست الحسن فتصير أكثر جمالاً جزاء لفعلها الطيب، في حين يدعو النبات على أختها زليخة فتصير أكثر قبحًا مما كانت عليه نتيجة سوء سلوكها، فإذا كانت للبطل



صفات مخالفة لقيم المجتمع، فإنه عادة ما يلقى جزاء تلك الصفات السيئة التي ينكرها المجتمع.

كما تؤثر الحكايات الشعبية تأثيرًا كبيرًا على مشاعر الأطفال ووجدانهم، وذلك من خلال توحد الطفل مع البطل المظلوم وكراهيته للظلم، فالأطفال يتعاطفون مع ست الحسن فيما تواجهه من قسوة وظلم من زوجة أبيها وأختها غير الشقيقة، كما يتعاطفون مع الشاطر حسن ويخشون أن يصيبه أذى من المارد الشرير، ويأتي انتصار البطل على القوى الغاشمة المجسدة في شخصيات لا تعرف الرحمة من أجل نيل المكافأة.

• إثارة خيال الأطفال: تساعد الحكايات الشعبية على تنمية خيال الأطفال من خلال عالم الخيال الرحب الذي تبلوره الحكايات الشعبية إلى جانب عالم الواقع، فالطفل ينبهر بالشخصيات الخرافية كالجان والمردة والسحرة وهي تتعامل مع الشخصيات الآدمية جنبًا إلى جنب، وبالأدوات الخرافية التي تسخّر لخدمة البطل من أجل الانتصار على الشخصيات الخرافية، كبساط الريح وطاقية الإخفاء والعصا السحرية، كما تظهر الحيوانات الخرافية في الحكايات الشعبية والنباتات والجمادات، والتي تمتلك القدرة على الفعل وتطوير الأحداث.

• تنمية قدرة الأطفال على التفكير: تشتمل الحكايات الشعبية على عناصر كثيرة، كالصوت، والحركة والشخصيات، والمعلومات الجغرافية والتاريخية، والعناصر الواقعية والخيالية، والرموز، وتداخل الأزمنة، والحكاية داخل الحكاية، والموتيفات أو التيمات التي هي أصغر وحدة في المضمون الروائي، وهي يمكن أن تكون حيوانًا خرافيًا كالغول، أو مادة كالعصا السحرية، أو حادثة مثل الهروب السحري المليء بالعوائق، وغير ذلك من العناصر التي تساهم في تنمية المفاهيم والتصورات الأساسية لدى الطفل عن الزمان والمكان والحركة والإنسان والواقع والحياة (شاكر، 1996، ص 90).

وتهدف العديد من الحكايات الشعبية إلى تدريب الطفل على التفكير السليم لأن حلول الأزمات عادة ما تأتي عن طريق الحيلة واستخدام الشخصيات الخيرة لذكائها للانتصار على القوى الشريرة، ومن أشهر حكايات الجان في ألف ليلة وليلة والتي تبرز حدة الذكاء وقوته والقدرة على التفكير حكاية الصياد والعفريت، حيث نجح الصياد في الإفلات من العفريت الذي خرج له من القمقم وكاد يقتله، وذلك عن طريق الخدعة والمكيدة، حيث قال الصياد للعفريت إنه لم يصدق أنه كان محبوسًا في هذا القمقم، وعندما أراد العفريت أن يثبت له صحة هذه الحقيقة تحول وصار دخانًا كثيفًا ودخل في القمقم، وعندئذ سارع الصياد بإحكام غلق فوهته، ولم يحرر الصياد العفريت من حبسه إلا بعد أن وعده بأن يفعل شيئًا يغنيه مدى حياته.

• إشباع دوافع حب الاستطلاع لدى الأطفال: غالبًا ما يكون الأطفال مشدودين إلى كلمات الحكاية الشعبية لأنها تشبع دافع حب الاستطلاع لديهم، وتبعث فيهم الرغبة في الانطلاق من حياتهم التي تسودها الرتابة، فحكايات الماضي المثيرة تشد المستمعين دائمًا بسحرها الغامض في كل مكان من هذا العالم الرحيب، وهي تنتقل من عصر إلى عصر، ولكنها في كل مكان تقوم بخدمة نفس الحاجات الاجتماعية والسياسية، كما تقوم بخدمة نفس الاحتياجات الفردية، وأخصها إشباع دافع حب الاستطلاع والتشويق للأحداث الغامضة التي حدثت في غابر الزمان (هدى قناوى، أدب الأطفال، ط1، القاهرة. مركز التنمية البشرية، 1995، ص 187).

وتعتبر الحكاية الشعبية المستمدة من التراث الشعبي هي أكثر الحكايات مناسبة للطفل، وذلك لقدرتها على إثارة خيال الطفل بما تقدمه من عوالم مختلفة تتفاعل معًا دون وجود أيّ فواصل فيما بينها وكأنها عالم واحد، حيث تلغي الحكايات الشعبية الفواصل الزمنية والمكانية والاجتماعية بين البشر، وذلك من أجل خلق عالم واحد يحقق فيه الطفل ما يعجز عن تحقيقه في عالمه الواقعي.

ومن هنا ينبع سر الإعجاب بما في الحكاية الشعبية من ظواهر الطيران السحري، والحياة بعد الموت، والبطل الذي يهزم أعداءه بالسحر.. الخ، تلك الظواهر التي تحقق للمتلقي الوظيفة البيولوجية حيث يخرج فيها من قيده الزماني والمكاني ومن عجزه الفيزيائي، كل هذا إلى جانب وظيفة التسلية والإمتاع، فالحكاية أيًا كانت تؤدي الوظيفتين معًا، التسلية والتثقيف، وكل ما قد يلتمس هنالك من فرق بين حكاية وأخرى في هذا الصدد لا يعدو أن يكون فرقًا كميًا لا فرقًا نوعيًا (كمال الدين حسين، التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث، ط1، القاهرة، الدار المصرية اللبنانية، 1993. ص 79).



باحث من الجزائر

خالد الخاني



حوار

يوسف وقاص

الصوت المهاجر

يوسف وقاص، روائي وقاص من مواليد سوريا عام 1955. بدأ الكتابة عام 1995 من خلال مشاركته في مسابقة "Eks & Tra - الأجانب بيننا" الأدبية، وهي مسابقة مخصصة للمهاجرين المقيمين في إيطاليا. في عام 1998 نال ميدالية استحقاق أدبي من رئيس الجمهورية الإيطالية لمساهماته في أدب المهاجرين الإيطالي. في عام 2003 أنجزت القناة الثالثة الحكومية Rai3 فيلماً وثائقياً يتحدث عن نقطة تحوله الأدبية وحياته بشكل عام، وفي عام 2004 قام التلفزيون الإيطالي السويسري بإنجاز ريبورتاج عن نفس الموضوع.
في عام 2005، اضطر إلى مغادرة إيطاليا للعودة إلى سوريا، ثم عاد إلى إيطاليا في أواخر عام 2015 (بعد فراره من وطنه) بسبب الأحداث المأساوية التي بدأت تشهدها سوريا منذ اندلاع الثورة في عام 2011.

الأعمال باللغة الإيطالية:
"أوراق مشطّبة - رحلة سريالية بين السجناء والمهاجرين" (دار نشر إكس & ترا 2002)، "الأرض المتحركة" (دار نشر كوزمو يانّوني - سلسلة أدب المهاجرين والدراسات عبر الثقافات 2004)، "الخلد في السقيفة" (دار نشر ديل آركو 2005)، "الرجل الناطق" (دار نشر ديل آركو 2007، "أوبرا 99. حافلة الأحلام" (يوكانبرينت 2016)، "في الطريق إلى برلين" (دار نشر كوزمو يانّوني - سلسلة أدب المهاجرين والدراسات عبر الثقافات 2017). وله قيد الإصدار "أرض الغار".

الأعمال المترجمة إلى العربية:
"بينوكيو - كارلو كولّودي" (دار المتوسط - ميلانو 2017)، "لكنك ستفعل - جوزيبّهْ كاتوتسيلا "، (دار المتوسط - ميلانو 2019)، "قطار الأطفال - فيولا أردونهْ" (دار الساقي - بيروت - لبنان 2019)، "قصة القصص - جامباتيستا بازيلِهْ" (ترجمة يوسف وقاص وأمارجي 2020 - دار المتوسط - ميلانو - قيد الطبع)، "في الطريق إلى برلين" (دار المتوسط - ميلانو - 2021)، "جدار على الحدود" - قصص من أدب المهاجرين في إيطاليا (2021 قيد الإصدار).

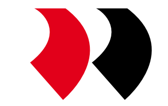
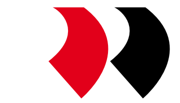
في هذا الحوار مع الكاتب والقاص نتعرّف على روائي وقاص من طراز خاص في تكوينه وتطلع ورؤاه، كاتب يستند إلى تجربة طويلة ومتشعبة في العيش العابر للجغرافيا والكتابة العابرة للأجناس. وهو صاحب تجربة أدبية فريدة نأمل أن يمكن القارئ العربي من التعرف عليها عن قرب من خلال ترجمة المزيد من أعماله إلى العربية.

هذا الحوار يشق النافذة لنتعرف على أفكار وتطلعات كاتب من طراز استثنائي ما كان لنا أن نتعرف على نماذج من أدبه لولا دار "المتوسط" التي أطلقت من ميلانو مشروعا نشرياً طموحا لترجمة ونشر الأدب المكتوب بالإيطالية.

قلم التحرير

الجديد: متى بدأت الكتابة؟ لطالما تساءلت عن مسار الكتابة الذي يبدأ من الطفولة

يوسف وقاص: لا أعرف بالضبط متى بدأت الكتابة، إلا أن الذاكرة تقودني إلى أكثر من مرحلة، بدءاً من سن الطفولة، ثم مصادفة في وقت متأخر نسبياً، أي في عام 1996، عندما فزت بالجائزة الخاصة للجنة التحكيم في مسابقة أدبية مخصصة للكتاب المهاجرين المقيمين في إيطاليا. كانت قصتي الأولى باللغة الإيطالية تحمل عنوان "أنا مغربي بحرفي الكاف"، (Io marokkino con due kappa)، تقمصت فيها شخصية مهاجر مغربي، لما رأيته من أحكام مسبقة بحقهم. ثم تابعت الكتابة على نفس المنوال، متوغلاً أكثر فأكثر في عالم المهاجرين وما يعانونه من مشاكل في حياتهم، بأسلوب غرائبي بعض الشيء، وبسخرية سوداء، مقتفياً بطريقة ما أسلوب الكاتب التركي الكبير عزيز نسين، الذي كنت قد ترجمت له قصة قصيرة أثناء مرحلة الدراسة الإعدادية بعنوان "من الهواء والماء" (Havadan sudan) ونشرتها في مجلة العربي الكويتية. إلا أنه من الضروري التوقف عند مصدر إلهامي الذي يعود بلا شك إلى مرحلة الدراسة الابتدائية، عندما كنت أصغي باهتمام كبير إلى قصص أمّي القادمة من قرية صغيرة في جبال طوروس وجدّي الذي كان قد حارب مع الجيش العثماني في الحرب العالمية الأولى على الجبهة البلغارية والرومانية. كانت أمي تروي لنا قصصاً مدهشة عن الدبة الذين يطرقون باب منزلهم الريفي، الموصد بعارضة خشبية، متوسلين بعض الطعام، أو حوريات النبع "Periler" اللاتي كن في منتهى اللطف ولا يتوانين عن مساعدتهن في حمل جرار الماء إلى بيوتهن. ثم، في أيام الجمعة، بعد الصلاة، كنت أذهب إلى منزل جدّي القريب من الجامع لأقرأ له بعض الفصول من كتاب "حضرتي علي جانكلر Hazreti Ali Cenkleri" (حروب سيدنا علي، باللغة العثمانية القديمة). عندما كنت أصل بالقراءة إلى المقاطع التي تتسم بالبطولات الخارقة للإمام علي، كان جدّي يقفز من مكانه على الفراش وهو يصرخ بحماس قلّ مثيله: يا الله!

كانت البداية مع الحجّاج الأتراك الذين كانوا يتوافدون على المقهى الذي كنا نملكه بعد عبورهم الحدود



دورمادان صالْدِر كَهْرَمانيم، صالْدِر. (اهجم دون توقف يا بطلي، اهجم).

ثم كانت هناك القصص العجيبة التي كان الناس يتداولونها في المقاهي والأسواق حول البيارق التي كانت تطير أثناء المواكب الدينية من مزار إلى مزار، والمخلوقات الغريبة التي تظهر في ليالي الشتاء الحالكة وتسلب الأفكار من عقول الأشخاص، فتراهم يعانون من الخرف (كان مرض الزهايمر المبكر غير معروف بعد، على الأقل لدينا) ويهيمون على وجوههم في البراري للبحث عن ذواتهم التي سرقها الشيطان في لحظة سهو، أو نتيجة عمل أثيم ارتكبوه خلسة لتحل عليهم لعنة النسيان إلى أبد الآبدين.

كل هذه القصص كانت تثير في داخلي الأسئلة، وتدفعني للبحث والاستقصاء، وهذا ما كان يجعلني أقضي معظم وقتي مع الكتب، والتعرف في وقت مبكر على أفكار كبار الكتاب والفلاسفة، إلا أن هذا الحماس كان ينطفئ من وقت إلى آخر، فقد اضطررت للعمل في سن يافعة، في الثانية عشرة من العمر لإعالة إخوتي بعد وفاة والدي.

كانت البداية مع الحجّاج الأتراك الذين كانوا يتوافدون على المقهى الذي كنا نملكه بعد عبورهم الحدود. كانت تستهويني عاداتهم، ألبستهم، لهجاتهم المختلفة، وفوق كل شيء هوسهم في تناول الشاي مع الخبز السوري الطازج والتمر والبصل الأخضر. كنت أصغي إلى حكاياتهم بانتباه شديد، وكانوا يبدون حنوّاً بالغاً تجاهي، حتى أن جلّهم كان يناديني، أسوة بإحدى قصص عزيز نسين: الله كوروسون، بيزيم طورونيميزن ماشالّاهِ فار! (ما شاء الله، حفيدنا فلتة).

المدينة والكاتب

الجديد: المدينة التي ولدت فيها، حلب، لها إرث تاريخي مهم. يجب أن يكون لهذا الإرث العظيم تأثير كبير في كتاباتك. ما هو أكبر مصدر إلهام لك. ما الذي يثيرك أكثر في مدينتك؟

يوسف وقاص: تلعب المدن دائماً، بإرثها وتاريخها وعادات سكانها، دوراً مهماً في حياة كل كاتب. أذكر في هذا الصدد ما كتبه أورهان باموق عن إسطنبول، أو لوركا عن غرناطة. وحلب التي تعد واحدة من أقدم المدن المأهولة في العالم، طورت مع الزمن مناخاً ثقافياً قوياً أدى إلى ولادة شعراء وكتّاب وأطباء وفلكيين ومفكرين ساهموا في إغناء الأدب العربي، ولا زالت أعمالهم متداولة على ألسنة الناس حتى اليوم، مثل أشعار أبي فراس الحمداني. وكان آخرهم خيرالدين الأسدي، مؤلف "تاريخ القلم العربي"، وهي موسوعة في النحو استغرق في كتابتها ثلاثين عاماً، و"موسوعة حلب المقارنة" التي سجل فيها تراث حلب الثقافي من حِكَمٍ وأمثال وعادات وأخبار. إرث هائل، وتمازج لا مثيل له بين مختلف الحضارات التي شهدتها هذه المدينة، ابتداء من العصور القديمة وحتى زمننا الحاضر. قد لا أذكر حلب مباشرة في كتاباتي، إلا أنها حاضرة دائماً في كل ما أكتبه، برموز أو إشارات خفية، أو حتى في الأسلوب الذي هو في النهاية خلاصة ثقافة عريقة تراكمت عبر القرون ويمكن رؤية آثارها في العادات اليومية وفي تعدّد الطرز المعمارية، إذ تجمع أنماطاً معماريةً سلجوقية وبيزنطيةً إضافةً إلى الطرز المملوكية والعثمانية والفرنسية، ممن تعاقبوا عليها على مر السنين، بالإضافة إلى الفنون، إذ لا يمكن ذكر الفن في كافة أرجاء البلاد العربية، دون ذكر حلب. ورغم ابتعادي عنها لفترة طويلة، إلا أن ارتباطي بها لم يتأثر أبداً، فهي المدينة التي تعرفت فيها على السينما والمسرح وركبت فيها لأول مرة الترام، ولمَ لا، تعرفت في إحدى لياليها على الحب أيضاً، الذي جلب لي الأرق لأيام وأيام.

لكل مسافر إيثاكا

الجديد: نعلم أنك عشت في إيطاليا لسنوات عديدة. هل يمكنك إخبارنا قليلاً عن رحلتك إلى إيطاليا؟

يوسف وقاص: عندما اعود بذاكرتي إلى الوراء، لا تلبث أن تنفرج شفتاي عن ابتسامة تجمع بين الرأفة والإعجاب، إلى حد ما، أمام ذلك الفتى الذي يمشي مشدوهاً بين أزقة ميلانو، وهو يقارن بفضول وإصرار مزعج وجوه المارين بوجوه الأشخاص الذين لطالما تأملهم في اللوحات التي تعود إلى عصر النهضة الإيطالية، أو في أفلام الواقعية الجديدة لفيلليني وأنطونيوني وبازوليني، وغيرهم من المخرجين الإيطاليين الكبار. ورحلتي كان مبعثها ذلك الشغف للبحث عن الذات، أو بالأحرى تكوين الذات عبر عوالم جديدة. فكما نعرف، كلنا يحمل في داخله "إيثاكا" يخفيها عن الآخرين، الجزيرة المفقودة التي يكرّس حياته للبحث عنها، ولا يتردد أحياناً في مواجهة المخاطر للعثور عليها بأية طريقة كان.

ابتسامة تجمع بين الرأفة والإعجاب، إلى حد ما، أمام ذلك الفتى الذي يمشي مشدوهاً بين أزقة ميلانو

سافرت من بلدتي الصغيرة القريبة من الحدود التركية، ووجدت نفسي فجأةً وجهاً لوجه مع عالم كنت أعتقد أنني أعرفه جيداً من خلال قراءاتي الكثيرة، إلا أنني اضطررت أن أبدأ كل شيء من نقطة الصفر. لم تكن البداية سهلة، وما تزال، لكنني أيقنت حالاً أنه كان عليّ أن أعارك بلا هوادة وأن أجرّب كل المنافذ المتاحة، لأقف على قدميّ ولا أضيع في زحمة هذه الغابة الإسمنتية وبذخها الذي يبدو جلياً في كل ما تراه العين. طبعاً، مثل هذه البيئة، والاندفاع والتهور لإثبات الذات بشتى الطرق، لا بد أن يخلقوا مشاكل كثيرة، وهو ما جعلني أجد نفسي فجأة في عالم كان أبعد ما يكون عن تصوري. عالم شرس، يسوده قانون الغاب، ولا مكان فيه للضعيف. غامرت، لكن دون أن أتخلى عن قناعاتي، ففي هذه الرحلة الشائكة، كان حماس جدّي ووداعة أمي يصاحبانني دائماً، حتى أنني، في اللحظات الحرجة، أي عندما كنت أقوم بعمل لا يتوافق مع تعاليمهم، كنت أعاني كثيراً من عذاب الضمير، وألجأ إلى وسائل غير محبذة للتخفيف من الآلام التي تعصر صدري. مسيرة طويلة، مليئة بإشكالات كثيرة، اضطررت بعدها للعودة إلى سوريا في عام 2005. لكن بعد اندلاع الثورة السلمية في عام 2011، وتحولها فيما بعد إلى حرب طاحنة، عدت ثانية إلى إيطاليا في عام 2016، بعد أن قضيت سنة ونصف في تركيا أعمل منادياً لسيارات الأجرة أمام فنادق أنطاليا، ثم سمسار عقارات في إسطنبول.

المهمشون في الأرض

الجديد: كانت غاياتري شاكرافورتي



سيباك تبحث عن إجابة للسؤال التالي في مقالتها الشهيرة "أثمة صوت للإنسان المهمّش؟" إذا اعتبرنا اللاجئين مهمّشي اليوم، أليس الأدب هو العامل الأقوى في جعل أصوات المهمّشين مسموعة، تمامًا كما في قصصك؟

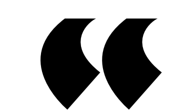
يوسف وقاص: كثيرة هي العوامل التي تدفع من لديه إحساس مرهف أن يميل نحو الآخر، وأن يتناول هذا الموضوع بجدية، بل أن يجعل منه محور كتاباته. كان لا بد لي في البداية أن ألتقي بهؤلاء وأن أعيش همومهم وقصصهم عن قرب. كل واحد منا كان يبحث عن الأمل في عيون الآخرين، وعندما كانت تأتي الشرطة لطردنا من محطة القطار حيث كنا نأوي بحثاً عن مرقد أو مكان نحتمي فيه من برد الشتاء، كنا نتحول إلى بهائم مذعورة، تهرب في كل اتجاه، ولا تملك حتى الجرأة لمد يد العون إلى رفيق الدرب الذي كان يقاسمه الخبز لبضع دقائق خلت.

بعد هذه الحوادث، غالباً ما كنت أفكر في الطريقة التي يمكن بواسطتها نقل هذه الصورة إلى الجانب الآخر، الذي حتماً كان يعرف القليل أو لا شيء عن حياة المهمّشين، من المهاجرين أو حتى من السكان الأصليين. من هنا بدأت محاولاتي في الكتابة عن نفسي وعنهم، بعد أن أدركت أنه ما من سبيل إلى ذلك سوى الأدب، لما له من تأثير قوي ومستدام على الأفراد والمجتمع بشكل عام. ولعل أفضل قصة كتبتها في هذا الشأن، هي قصة "أبوبكر يذهب إلى الجنة"، التي أتمنى أن تُترجم وتجد طريقها إلى القارئ التركي أيضاً.

عالم المهاجرين

الجديد: أعتقد أنه بالرغم من أنك لم تحصل على الجنسية الإيطالية بعد، فأنت تُعتبر كاتبًا إيطاليًا من أصل سوري في بلد إقامتك لأنك تكتب قصصك باللغة الإيطالية. ومعظم هذه القصص تدور حول حياة المهاجرين في إيطاليا. لقد أتيحت لنا الفرصة للسفر إلى إيطاليا من قبل وبقينا في منطقة بها كثافة عالية من المهاجرين الأفارقة. هل يمكننا التحدث قليلاً عن موقف المجتمع الإيطالي تجاه هؤلاء المهاجرين؟

غالباً ما كنت أفكر في الطريقة التي يمكن بواسطتها نقل هذه الصورة إلى الجانب الآخر



يوسف وقاص: نعم، هذا صحيح، لم أحصل بعد على الجنسية الإيطالية، وربما لن أحصل عليها أبداً لأسباب شتى، تعود في الأصل إلى اندفاعي المحموم في البدايات والأخطاء الكثيرة التي ارتكبتها أثناء مسيرتي العسيرة على هذه الدروب، سواء هنا، أو في اليونان أو في يوغسلافيا. ويا للمفارقة، ما زلت أعتبر كاتباً إيطالياً من أصول سورية. واختياري الكتابة باللغة الإيطالية ينبع في الأصل من تحد لنفسي بالدرجة الأولى، والوصول مباشرة إلى القارئ الإيطالي بالدرجة الثانية. لقد راعتني منذ البداية معاناة المهاجرين القادمين من مختلف دول العالم الثالث، وتلك الهوة الشاسعة التي تفصلهم عن السكان المحليين. كانت الكلمة، وما تزال، الوسيلة الأجدى والأقوى ليس لترجمة هذه المعاناة فقط، إنما للتعمق في جذورها وايقاظ ذلك الإحساس الذي فقده الأوربيون بعد أن استعمروا العالم برمته تقريباً، وتمكنوا عبر استغلال موارد هذه الدول وخيراتها، من الحصول على كل مكونات الرفاهية. رفاهية ما زالوا يرفضون تقاسمها مع أحد، إلا من فتات لا يُسمن ولا يُغني، يمنحونه تحت شعارات مختلفة، إلا أنها سرعان ما تتبخر أمام أول شعور بالخطر، خطر الإنسان القادم من بعيد، من ثقافة مختلفة، من عادات وتقاليد كانوا يتمتعون برؤيتها لدى زيارتهم لتلك البلدان كسياح أو منقبين عن الآثار، إلا أنهم لا يريدون رؤيتها هنا، بينهم.

الطريق إلى برلين

الجديد: روايتك "في الطريق إلى برلين" تسرد قصة مجموعة من السوريين الفارين من الحرب أثناء محاولاتهم للوصول إلى برلين. أعتقد أنها من الأعمال الأدبية النادرة عن اللاجئين السوريين والمنشورة في إيطاليا، أليس كذلك؟

يوسف وقاص: تتألف رواية "في الطريق إلى برلين" من كوابيس حقيقية عن الحرب، يقود خلالها، "ميلاد بن كنعان"، بطل الرواية، وهو شخصية مصابة بازدواجية حادّة، مجموعة من لاجئي الحرب نحو ألمانيا. إنها مسيرة غرائبية حيث، بالإضافة إلى الواقع الهلامي الذي يصعب ادراكه، تقودهم بطريقة لا مفر منها للتعامل مع ماض غامض إلى حدّ ما، في سعي حثيث لإدراك جذور كل تلك الوحشية التي دفعته هو ومئات الآلاف من الأشخاص لترك أرضهم والبحث عن مأوى في بلدان أخرى.

السيناريو المريع الذي يتأرجح بين الحاضر والماضي، يتغيّر من فصل إلى آخر، في بنية دائرية ومجزّأة، مُحرّفاً باستمرار دلالات وأداء الشخصيات، ومُسنداً في كل فصل أدواراً جديدة لهم تعكس حقبة تاريخية أو حدثاً راهناً. ميلاد دي كورينثوس في معركة "ليبانتو" التاريخية بين أسطول الرابطة الأوروبية والأسطول العثماني، أو ميلاد بوغدانوفيتش في الفصل الذي يروي حادثة صفقة سلاح لم تُسدّد قيمتها للمهرّبين للروس، هما مثالان فقط لهذه التحوّلات التي تهدف إلى تسليط الضوء على مجريات حرب ضعضعت بشدة البنية النفسية الهشّة لجميع الشخصيات.

"نادية" (سوريا)، بهذا الصدد، مثال آخر لهذه التحوّلات المتكرّرة بين كونها ضحية، ومحاولاتها المستمرة، وسط تقلبات عاصفة، للتخلّص من المعاناة التي تعرّضت لها على أيدي الجلادين، كل ذلك ضمن بيئة لا تهمل جوهر السلوك الإنساني. أثناء هذه الرحلة، التي تخفي في الظاهر مهمّة سرية، وهي نسف سفارة جزر فيجي، تجد الشخصيات نفسها مضطرة أيضاً للتعامل مع كيانات إلهية، كما في الرحلة التي قام بها "ميلاد" و"نادية" إلى السماء السابعة، في الفصل الذي يروي اختطاف الأب باولو داللوليو (Paolo Dall’Olio) في مدينة الرقة، أو الحلف أحادي الجانب مع عزرائيل، ملك الموت الذي يدفع "ميلاد"، من غير قصد، لقتل "نادية".

وباللجوء إلى الحكايات الشعبية المتداولة في الشمال السوري، مثل ثوب ريبيكًا السحري (وهي حكاية مستوحاة في الأصل من ملحمة غنائية تروي قصة الشاعر والمطرب التركي الجوّال عاشق كريم مع محبوبته أسْلي، ابنة قسّ أرمني (Kerem ile Asli)، تعرّج الرواية أيضاً على القضية الفلسطينية التي تُشكّل جزءاً لا يتجزأ من نضال الشعوب العربية في نيل الحرية وبناء مجتمع مدني يسوده العدل والقانون.

الرواية، ربما هي الأولى باللغة الإيطالية التي تتحدث عن مأساة المهاجرين السوريين، إلا أنّ هناك تجارب كثيرة أيضاً، سواء باللغة العربية أو باللغات الأوربية الأخرى.

مهمة قتل

الجديد: أنت نفسك مهاجر وأحد أهم ممثلي الأدب الذي يصف حياة المهاجرين. لذلك لديك تجربة ومكان خاصان. مثلما رسم ناجي العلي حنظلة، شخصية مستوحاة تمامًا من كيانه، هل سبق لك أن استلهمت من نفسك أثناء كتابة الشخصيات في قصصك ورواياتك؟

حقيقة أجد صعوبة بالغة في تحديد أيّ من الشخصيات التي تماهت أو قاربت شخصيتي

يوسف وقاص: حقيقة أجد صعوبة بالغة في تحديد أيّ من الشخصيات التي تماهت أو قاربت شخصيتي في خضم كتاباتي الأدبية، ولكن لا بد أنني وضعت في كل شخصية شيئاً مني، أي من وجداني ومن إحساسي العميق بمعاناتهم ومحاولاتهم البائسة للنهوض بأنفسهم نحو حياة أفضل. هنالك أكثر من قصة تجسد أيضاً الجانب الإنساني حتى لدى أولئك الذين نعتبرهم أفراداً لا يمكن إصلاحهم بأيّ حال، أو أن نظرتهم لحياة الكائن الحي تخلو من أي إحساس أو شفقة، كما في قصة "Palta Kerim"، التي تتحدث عن قاتل مأجور تركي يرسله زعيمه إلى ميلانو لقتل أحد المهربين الإيطاليين لأنه لم يسدد ثمن البضاعة التي حصل عليها منهم. "كريم"، بعد أن يتعرف عن قرب على حياة ضحيته، فيرأف بحاله ويتراجع عن قتله، بل يصبحان في النهاية صديقين حميمين.

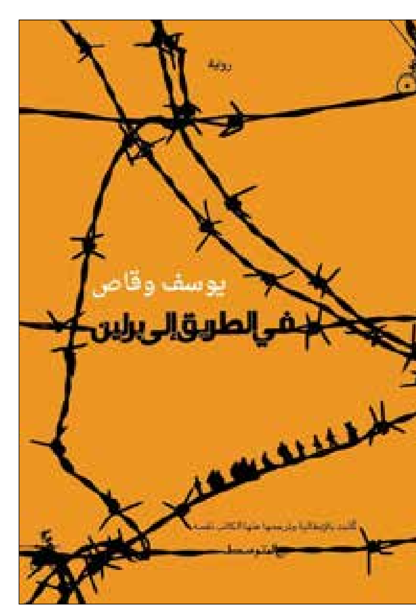
العنف والرقة

الجديد: أعلم أنك مترجم مهم أيضًا. "حي بن يقظان" لابن طفيل هو من بين الأعمال التي قمت بترجمتها من



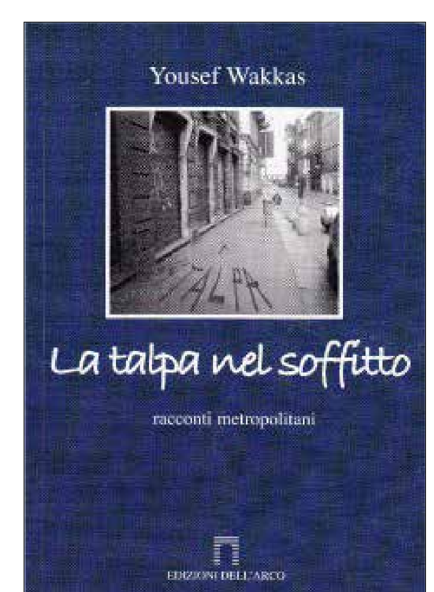
مع الشاعر والأكاديمي الإيطالي إيمانويلي بوتاتسي غريفوني

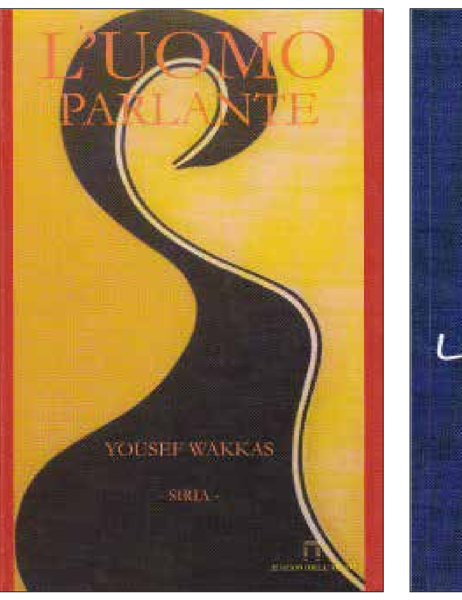


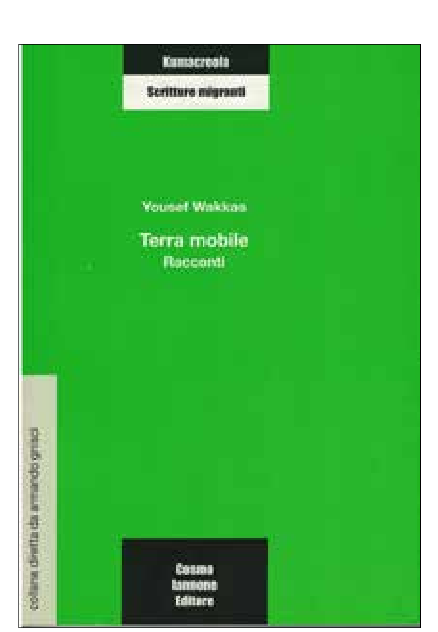














العربية إلى الإيطالية. حقا عمل كبير. هل لديك روتين معين عند الكتابة أو الترجمة؟

يوسف وقاص: في الحقيقة، ليست لديّ طقوس معينة في الكتابة، أكتب في أيّ وقت، حتى في الأماكن المليئة بالضجيج، مثل المقاهي، أو عربات المترو. ألجأ أحياناً إلى المكتبات العامة، لكنني أجد هذه الأجواء مملة، فأعود إلى أماكني المفضلة في البيت، أو في الحدائق العامة بين زعيق الأطفال والمناقشات الصاخبة بين المهاجرين القادمين من أميركا اللاتينية أو من أوروبا الشرقية، مع ما يتبع ذلك من تبادل قذف الحجارة وزجاجات البيرة الفارغة. كل هذا يؤكد لي مرة أخرى، أن الحياة هي مزيج من تفاعلات متعددة الجوانب، عنيفة أحياناً، ورقيقة أحياناً كثيرة، خاصة عندما ألمح من بعيد فتاة في عمر الزهور، تبتعد عن حبيبها وهي تكفكف دموعها، ثم بعد قليل، أراهما يتعانقان من جديد. فصول تتتابع، ونحن لا نملك إلا أن نعيشها بكل بهجتها وتعاستها، ولا يمكن إدراك ذلك إذا لم ننظر إلى الحياة النظرة التي تستحقها بالفعل.

ضفتان تتناظران

الجديد: هناك عناصر تاريخية قوية للغاية في كل من قصصك ورواياتك. قلت في مقابلة سابقة: يعود اهتمامي بالتاريخ إلى أيام طفولتي في المدينة التي أعيش فيها على الحدود السورية - التركية. ما هو أكبر درس يجب أن نتعلمه من تاريخنا المشترك؟

يوسف وقاص: مع أننا نملك تاريخاً مشتركاً يمتد لمئات السنين، إلاّ أن تحولات العالم المعاصر، بعد الحرب العالمية الأولى وانهيار الإمبراطورية العثمانية، وضعت حاجزاً بيننا، بدا من الصعب اجتيازه لسنوات طويلة. ثم اندلعت الحرب في سوريا، واكتشف الطرفان أن هناك عوامل كثيرة تجمعهما، من اللغة والمطبخ وحتى العادات الصغيرة التي لا يمكن التقاطها عن قرب. بدأ هذا الاكتشاف منذ عبور المجموعة الأولى من اللاجئين الحدود التركية وما لاقوه من ترحيب وقبول من الطرف الآخر. لم يمر هذا الأمر بسلام مع كثرة الوافدين، الذين وصل عددهم خلال فترة سنة أو سنتين، إلى ثلاثة ملايين ونصف لاجئ، وكان الصدام، تحت ذرائع مختلفة، لا بد منه، وهو ما حدث في أكثر من مناسبة، ولا تزال هناك أطراف تمارس دعاية شرسة ضد وجود اللاجئين في تركيا. مع ذلك، نجد أن الأغلبية، من كلا الطرفين، نظراً للأواصر القوية التي تربطهما، اختارت طريق التعايش السلمي والتعاون في أكثر من مجال، وخاصة في مجال التجارة والأعمال، دون أن ننسى مجال التعليم أيضاً، الذي سيساعد، برأيي، في خلق أجيال جديدة يمكنها أن تطوي إلى الأبد صفحة العلاقات الشائكة ليس بين سوريا وتركيا فحسب، بل مع كل البلدان العربية. صحيح أن هناك بعض الأمور السياسية التي تزيد من حدة التوتر، ولكنها مرتبطة بالوضع الآني، وحتماً سوف تتغير بدورها مع انحلال الأزمة وبدء فصل جديد من العلاقات بين البلدين. شكّلت الحرب في سوريا درساً كبيراً لكل الأطراف، وفرضت بالتالي إعادة النظر في كل ما سبق، وبدء علاقة مبنية على الاحترام المتبادل بين الجميع.

> الأعمال الأدبية التي أنتجها الكتاب السوريون في المنفى خلال السنوات العشر الأخيرة، تدعو للدهشة حقاً

السوريون يكتشفون أنفسهم

الجديد: اليوم الشعب السوري ضحية واحدة من أكبر المآسي في التاريخ. أعلم أن معظم الكتاب السوريين يعيشون في المنفى، وأعلم أن هذا الأمر لربما سيستغرق وقتًا طويلاً. ومع ذلك، هل تعتقد أن هؤلاء الأدباء لديهم القوة الكافية لنقل الأحداث في سوريا إلى العالم؟ وكيف تجد الأعمال التي



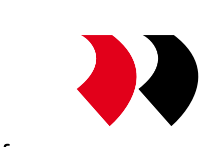
تم إنتاجها خاصة في السنوات العشر الماضية؟

يوسف وقاص: الأعمال الأدبية التي أنتجها الكتاب السوريون في المنفى خلال السنوات العشر الأخيرة، تدعو للدهشة حقاً. إذ لم يقتصر الأمر على الكتابة السردية من شعر ورواية فحسب، بل شمل جميع الفنون الأخرى، بما في ذلك تجارب سينمائية مهمة. هذا الانفجار، الذي كان مكبوتاً نتيجة للوضع السياسي في سوريا، وجد متنفساً له في بلدان المهجر. ربما من السابق لأوانه الحكم على التأثير الذي سوف تشكله هذه الفورة الكبيرة في كل المجالات، إلا أنني أستطيع القول إن ثمارها، كما البراعم في مقتبل الربيع، بدأت تتشكل في كل بلدان الغربة تقريباً، مردّ ذلك إصرار الكتاب والفنانين على متابعة هذا الطريق بثبات وشغف، رغم صعوبته والعوائق الكثيرة التي تعترضه.

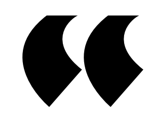
المهاجرون يعولمون إيطاليا

الجديد: نستضيف العديد من العائلات السورية في بلدنا. أن نكون معًا يشكّل ثروة كبيرة بالنسبة إلينا. وهي أيضًا فرصة عظيمة لنا. معظم الوقت لا يسعني إلا التفكير في هذا. من يدري مدى عظمة المواهب الأدبية في بلدنا الآن، لكن ربما لا نعرف عنها شيئاً. ما هو واجبنا تجاه هذه المواهب، وما الطريق لاكتشافها؟ هل لديك رسالة تريد إرسالها إلى تركيا؟

يوسف وقاص: أصبح من البديهي أن امتزاج الثقافات يخلق ثقافة جديدة، متنوعة وغنية، فما بالك بثقافتين عريقتين كالثقافة التركية والثقافة العربية بينهما أواصر مشتركة قديمة. لا شك أن هناك الكثير من المواهب تنتظر من يكتشفها، أو يمد لها يد العون في حده الأدنى، كما حدث في إيطاليا وغيرها من الدول الأوروبية الأخرى. في إيطاليا مثلاً، يعود الفضل إلى اكتشاف هذا العدد الكبير من الكتاب الذين ينتمون إلى دول وثقافات مختلفة، إلى مبادرة جمعية ثقافية ودار نشر صغيرة في مقاطعة إميليا رومانيا، اللتين طرحتا مسابقة أدبية للأجانب المقيمين في إيطاليا، وكانت النتيجة أكبر من كل التوقعات. سبق ذلك بعدة سنوات، في بداية التسعينات، اهتمام دور النشر الكبرى، بعد موجات الهجرة الكبيرة، في إنشاء نوع من التعاون بين صحفيين إيطاليين وكتاب مهاجرين، وهكذا صدرت عدة روايات كان لها صدى كبير في الأوساط الأدبية، مثل "اسمي علي" للمغربي محمد بوشان، بالتعاون مع الصحفيين كارلا دي جيرولامو ودانييل ميتشّوني، "مهاجر" للتونسي صلاح مثناني وماريو فورتوناتو، و"بائع الفيلة " للسنغالي بَبْ خوما وأوريستِة بيفيَّا، ورواية "وعد حمادي" للسنغالي سعيدو موسى پا وأليسّاندرو ميكيليتّي. هذه النصوص، رغم أنها كانت في غالبيتها بيوغرافية أو تتعلق بالسيرة الذاتية، إلا أنها كانت تعكس أيضاً الحاجة الماسة للتواصل مباشرة مع الجمهور الإيطالي وإسماع الصوت في بيئة تضجّ بالعنف والعنصرية، وفوق كل شيء بالنفور المتزايد بين الطرفين. وبالإضافة إلى عولمة الأدب الإيطالي، فأعمال الكتّاب الجدد تملك أيضاً تأثيراً مهمّاً ومتجدداً من ناحية الشكل والمضمون، وأقصد هنا تهجين الأنواع الأدبية واثرائها بخصائص أدبية أخرى، بما في ذلك الاعتراف من ثقافاتهم الخاصة وتقديمها باللغة الإيطالية. يقول البروفيسور أرماندو نييشي، الذي كان مدرساً للأدب المقارن في جامعة "لا سابيينسا" في روما، قبل رحيله عنّا منذ عامين تقريباً "أعمال الكتّاب القادمين من ثقافات مختلفة ستساهم بقوة في نشر الأدب الإيطالي عالمياً، وإخراجه من حيزه الضيق. نحن نملك الحظ والثراء في امتلاك كتّاب من 92 بلداً مختلفا، وسنمتلك بفضلهم أدباً جديداً ذا تطلعات تتجاوز الإقليمية، وهي ظاهرة ليست أوربية فقط، ولكنها عالمية أيضاً. هذا الأدب سوف "يُعَوْلِم" العقلية الإيطالية أيضاً، لأنه سيجعلنا نتعرف على قصص من العالم المعاصر الذي غالباً ما نجهله".



أصبح من البديهي أن امتزاج الثقافات يخلق ثقافة جديدة، متنوعة وغنية، فما بالك بثقافتين عريقتين كالثقافة التركية والثقافة العربية



أجرت الحوار: بيرين بيرسايغيلي مُوتْ (Peren Birsaygılı Mut) ونشرته مجلة "دُنيا بيزيم" (Dünya Bizim) الإلكترونية. في إسطنبول، والنص العربي ينشر بالاتفاق مع الكاتبة.



مونودراما

الرجل والكلب

إبراهيم الحسيني

(صالة شقة "منسي"، المكان غير مُنظم ومُزدحم بالأشياء، توجد كومة من الملابس القديمة، منضدة بثلاثة أرجل وكرسي برجل واحدة، حقيبة مُغلقة، أربعة عرائس قماشية، تلفزيون قديم.

على الحائط صور لنساء جميلات مُقطعة من الصحف والمجلات، بينها تظهر صورة ""منسي"" وإلى جوارها صورة كلب بوليسي، توجد ساعة مُعطلة مُلقاة بإهمال وظهرها للحائط، قطعة مرآة مشروخة.. يدخل "منسي" من باب الحُجرة الوحيدة بشقته، يُغلق الباب بعنف وراءه..)

"منسي": (مُوجهاً كلامه إلى شخص ما داخل الحُجرة التي خرج منها)

ليس لديّ طعام آخر لك، إما أن توافق به أو تموت، ليس لديّ نقود لأشتري لك أنواع الطعام التي تفضلها، الخبز والجُبن هو كل ما أستطيع شرائه، هذا طعام الفقراء.. أنتم من جعلتمونا فقراء.. الآن فقط أدرك هذه الحقيقة (وهو ينظر إلى داخل الحُجرة) لا تحاول فك قيودك، تناول طعامك بفمك مباشرةً، تماماً كما يفعل الكلاب (صارخاً) هيا ضع فمك على الأرض والتقط رغيف الخبز... هل تعرف يا شاهين أنني كنت أحترمك، كنت أعتقد أنك إنسان، كنت بالنسبة إليّ رجلاً ناجحاً ومُهماً، الناس كلها كانت تحني رؤوسها بمجرد أن تراك... التحية لك كانت دائما واجبة، لم يكن يهمني أنك غني وأنا فقير، لم أضبط نفسي يوماً وأنا أنظر في طعام غيري، الحسد لم يعرف طريقه لي، كنت قانعاً إلى حدِ الزهد ولكن ما فعلته بي أهدر كرامتي، أفقدتني آدميتي يا رجل، هل تسمح لي بأن أناديك بكلمة "يا رجل" وذلك حتى يثبت العكس، كيف تستمتع بكل هذه الحمولة من المهانة التي كنت تكيلها لغيرك..؟ هل تستمتعون كأصحاب سلطة ومال بإهانتنا..؟ لماذا، أجبني.. الآن تسكت وكأن الكلام ليس موجهاً لك.. أعرف أن رجالك سيأتون كي يخلصوك من الأسر، تعجبني كلمة الأسر عندما تطلق عليك وتشعرني ببعض السعادة.. أنا أقوم بأسر رجل مهم، إذن أنا مهم (بسخرية) لا أصدق ذلك، مازلت مجرد كلب شارع حقير يأكل من بقايا طعام الآخرين.

عندما يأتي رجالك سيبلغون الشرطة عني وسيحققون معي، كنت أتمنى أن يكون لديّ مكان آخر يُمكنني أن أذهب بك إليه، مكان لا يصل إليه رجالك، من حقي أن أستمتع بإهانتك كما كنت تفعل معي، سأجيب عن كل أسئلة المُحقق بلا أي خوف.

(يتقمص شخصية المُحقق فيسأل أسئلته ويُجيب عنها مع تغيير في طبقة الصوت ودرجته..)

- **لماذا قُمت بأسر ذلك الرجل يا "منسي"..؟**

- لأنه أهانني وجرح كرامتي جرحاً كبيراً

- **ألم يعوّضك ببعض المال عن تلك الإهانة العابرة..؟**

- لم تكن الإهانة عابرة، أتحفظ على ذلك.

- **والمال..؟**

- نعم أعطاني بعض المال، لكن أيّ مال لن يُعيد لي كرامتي المُهدرة.

- **هل أهدر كرامتك بفعلٍ فاحش لا يمكن نسيانه...؟**

- أرجو ألا يذهب بك تفكيرك إلى تلك النوعية من الجرائم، أنا مازلت رجلا، لكنني رجل بكرامةٍ مُهدرة.

- **هل لك أن توضح على وجه التحديد كيف أهدر هذا الرجل كرامتك...؟**

- لن أتكلم عن هذا الأمر إلا أمام المحكمة.

- **لماذا..؟!**

- القضاء هو ما سيرُد لي ما فقدته، مازلت رغم فقداني لثقتي في كل من حولي أثق في قضاتنا...

(يُخرج من بين كومة الملابس شريط لاصق ويذهب به للحجرة موجهاً كلامه للرجل المُقيّد بداخلها...)

مادُمت لا تريد الكلام ولا الأكل فلا داعي لأن يبقى فمك مفتوحاً (يتجه إلى الحُجرة) يجب أن نغلقه (يقطع جزءا من الشريط

سعاد عبدالرسول



اللاصق ويخرج للحجرة، نراه كشبح ضخم من خلال جدار الحُجرة والذي يُستخدم كسلويت أو كشاشة خيال ظل، ثوان ثم يعود داخلاً للصالة، يرمي بكرة الشريط اللاصق بعيداً) هذا أفضل لي ولك (يُحاول الجلوس على الكرسي وهو يستند بيديه على المنضدة ويتجوّل بنظره في أرجاء المكان ثم يعود بنظره للحجرة) لقد تنازلت لك عن حجرة نومي، سأنام هنا وسط هذه الفوضى، هي أفضل على أيّ حال من حُجرة الكلب (يُعاود تأمل محتويات شقته) لست مريضاً نفسياً حتى تمتلئ شقتي بهذه الأشياء المُتناقضة والغريبة، لكن كل هذه الكراكيب تشبه حياتي...

(يتقمص شخصيته أمام المحقق)

- لو دخلت إلى رأسي يا سيدي المحقق ستجدها بهذه العشوائية. لديّ هنا منضدة بثلاثة أرجل وكرسي برجلٍ واحدة، أجلس على الكرسي هكذا وأضع طعامي فوق المنضدة، أسند نفسي بيد وآكل بالأخرى، أنا والمنضدة والكرسي كل منا يستند على الآخر، يجب أن أكون مُنتبهاً جداً طوال الوقت كي أحافظ على توازني (ساخراً) لو حرصت على هذه الحالة من الانتباه التي أكون عليها وأنا أتناول طعامي لأصبحت حياتي أفضل مما أنا عليه الآن... لديّ أيضاً كرباج (يُخرجه من بين كومة الملابس ويتجه للحُجرة) لو سمعت صراخك مرّة أخرى سأضربك بهذا الكرباج.. هل تتذكره، كنت تستمتع بضربي به وأنت تروضني وتطلب مني نباحا جيدا...

(يتقمص شخصية شاهين)

- أريد نباحاً جيداً يا "منسي"

لم تكن ملابسي تعجبك، قديمة ومتسخة لكنني تعوّدت عليها، لاحظ أنني لا أمتلك غيرها، لقد أتيت بها من سوق الملابس المستعملة وصنعت من بعضها أربعة أصدقاء كي لا أبقى وحيداً (يأتي من بين رُكام الأشياء بأربع عرائس قماشية) أراجوز، جاويش، غانية، والدُمية الأخيرة لك يا شاهين، هذه أنت، إنها تشبهك، لم أكن أستطيع النوم كل ليلة من دون أن أناديها بأقذر الكلمات وأمارس عليها ساديتي.

(يُحدث أصدقاءه الثلاثة وهو يُجلسهم فوق المنضدة)

اجلسوا هنا يا أصدقائي (ثم لدُمية "شاهين") وأنت يا أحمق اجلس معهم ولكن بأدب وفي صمتٍ شديد، والآن يا كل أصدقائي سأحكي لكم حكايتي مع هذا الرجل حتى يحين موعد قدوم الشرطة، لا تقلقوا سآخذكم معي إلى المحكمة، أعرف أن القاضي لن يأخذ بشهادتكم لكنكم كل أصدقائي وكل شهودي أيضاً، ولن يقف إلى جواري غيركم.

(يتركهم ويتجه للتلفزيون القديم ويُحاول تشغيله، يضربه بقوّة كي يعمل)

تلفزيون قديم أبيض وأسود، يستغرق عند فتحه حوالي عشر دقائق كي تظهر الصورة على شاشته وبعدها بثلاث دقائق أخرى يأتي الصوت (يفتحه ويُعاود ضربه) هيا اعمل، دائماً تخذلني أمام نفسي، شأنك في هذا شأن كل من حولي.. يُشبهني هذا الجهاز كثيراً فحياتي هي الأخرى بالأبيض والأسود وأيضاً صورة بلا صوت (يذهب إلى باب حُجرة "شاهين") أما أنت فقد قضيت حياتك كلها صوتا وصورة وبالألوان الطبيعية.

(يتجه إلى الحقيبة المُغلقة، يحملها ويضعها على المنضدة المسنودة بالكرسي)

هذه الحقيبة هي أنا، هي ما صرت إليه بعد أن قدمتني الغانية ذات ليلة (يُشير للحُجرة) لهذا الرجل، فيها كل ما كنت أحتاجه أثناء عملي معه (يتجه إلى الحُجرة) انظر يا شاهين.. هذه هي الحقيبة التي أرسلتها لي، سآخذها معي إلى المحكمة.

(لحظة إضاءة مُتغيّرة وسريعة، ينطلق صوت "منسي" عالياً مُتقمصاً شخصية حاجب محكمة..)

- **محكمة..**

(يعود إلى شخصيته مُمثلا وقوفه خلف القضبان الحديدية)

- سيدي القاضي أنا هنا ومعي ثلاثة شهود يعرفون قصتي جيداً مع شاهين وسيحكونها معي لهيئة المحكمة الموقرة.

(يدق بيده على المنضدة ثلاث دقات مُتقمصاً شخصية القاضي)

- **ماذا حدث يجب الدخول في الموضوع مباشرةً، هيئة المحكمة ليس لديها الوقت.**

- نعم سأفعل وسأوجز في الحكي.. أن تكون فقيراً يا سيدي القاضي في بلادنا فهذا يعني أنك مُستباح وليس لك أيّ حقوق، صوتك لن يسمعه غيرك، الكل يفرّ منك، ضيق ذات اليد جعلني أقوم بأعمال كثيرة، تقاضيت منها جنيهات لم تكن تكفي إلا لشيئين:

(يتحدث بصيغة الأراجوز)

- رغيف خُبز وقطعة جُبن في اليوم وإيجار هذه الحُجرة.

(يعود إلى صوته)

وذات صباح كئيب لم أجد عملاً فلم أستطع تناول رغيف الخُبز، ظللت جائعاً لثلاثة أيام، ليس لي أحد غير أصدقائي (يُشير للدُمى القماشية) وكرامتي لا تسمح لي بالتسول، فعلتها مرّة واحدة وقبل أن يضع الرجل يده في جيبه ويُخرج لي جنيها وجدتني أهرب من أمامه سريعاً، لم أتحمل نظرته، جلست بعيداً أبكي، وبعد أن فتحت عينيّ وجدت إلى جواري كثيرين يبكون.. هل يؤلمهم الجوع مثلي..؟!

(مُتقمصاً شخصية الغانية)

- **هل تحتاج شيئاً..؟**

لحظتها لم أعرف من أين أتت تلك المرأة، قلت لها أنا جائع وأكّدت لها أنني لست مُتسولاً، منحتني آخر قضمة من تفاحة معطوبة كانت في حقيبتها وذهبت بي إلى شاهين...

(مُتقمصاً شخصية شاهين)

- **يجب أن تعمل بدلاً من هذا التسول...**

- أنا لم أتسوّل.

- **لديّ لك وظيفة، لقد مات حارس البوابة في شركتي.**

- أقبل بالوظيفة.

- هذه هي ملابسك وهذا الكلب هو رفيق عملك، دعه يتشمم كل السيارات التي تدخل إلى الشركة، إنه مُدرّب جيداً على اكتشاف المتفجرات.. هذا طعام الكلب، دعه يأكل كلما أراد.

(يتناول "منسي" عُلبة طعام الكلب من على الأرض ويحتضنها) قالها وتركني... لم أستطع أن أقول له:

- **هل يوجد من سيضع لي الطعام..؟**

(يفتح علبة طعام الكلب وهو ينظر حوله)

نعم فعلتها، أتذكر لحظتها نظرة الكلب لي، لقد أصدر نباحاً أشعرني أنه يلعنني، لم أحتمل كل هذا الخجل وبكيت مرّةً أخرى، في اليوم التالي فتحت علبة طعام الكلب وأكلت، شعرت بالخجل أيضاً هذه المرّة لكنني لم أبك، في اليوم الثالث لم أشعر بالخجل ولم أبك، في الأيام التالية أصابتني الدهشة عندما ضبطت نفسي أستمتع بحلاوة أكل الكلب.

(يتقمص شخصية الجاويش)

- **القاضي ليس لديه وقت لسماع حكاياتك عن طعام الكلاب.. اختصر...**

- نعم يا سيدي الجاويش سأختصر.

مرّت الأيام وقبل أن أتقاضى أول راتب لي مات الكلب... لا.. لم يمُت لأنني أكلت طعامه، لقد ضربه أحد التجار الكبار بالنار، قتله التاجر برصاصة واحدة بين عينيه.

(بشخصية الأراجوز)

- الكلب قُتِل.. قتله التجار ولم يمشوا في جنازته.

في ذلك النهار جاء أحدهم بسيارته الفارهة وكما أفعل دائماً فعلت، دُرت بالكلب حول السيارة وفجأة توقف الكلب وأصدر نُباحاً مُدوياً، طلبت تفتيش السيارة، لقد كانت هذه هي التعليمات التي ثمليها عليّ وظيفتي، وعندما قمت بالتفتيش وجدت حقيبة مملوءة بالمُخدرات، ثار الكلب وهاج وماج وثار أيضاً صاحب السيارة الفارهة وصمم على قتل الكلب.

(يتقمص شخصية الغانية)

- **ليس لك شأن، الكلب كلبهم، والكبار لن يعضوا بعضهم البعض...**

- أنا مسؤول عن الكلب، لقد أصبحنا أصدقاء تشاركنا الطعام والشراب والسهر...

- **أنت لا تعرف ماذا دفعت لشاهين من أجل أن يقبل بتوظيفك هنا، لا تخسر عملك من أجل كلب، سيأتون لك بآخر.**

- **لماذا تفعلين ذلك معي...؟**

- لا أعرف..

- يا للأسف رجل يقع في عداوة مع كلب، الكلب كان يجري وكان يستغيث بي والرجل السمين صاحب السيارة الفارهة كان مُصمماً على قتله، احتمى الكلب بي وكأنه كان يعرف ما سيفعله به الرجل، نهرني الرجل وطلب مني الابتعاد عن الكلب وأطلق رصاصة فوق رأسي أفقدتني توازني ووقعت، الكلب والرجل أمام بعضهما، أطلق الرجل رصاصته بين عيني الكلب فأوقعه ميتاً.

(مُتقمصاً شخصية الأراجوز)

- قتل الكلب ولم يستطع "منسي" حمايته...

آخر نظرة للكلب كانت تلومني، ما كل هذا القهر الذي أتعرض له من نفسي، كيف يمكنني أن أتجاوز تلك اللحظة..؟

(يجري وينتزع صورة الكلب من على الحائط)

- **لماذا لم تدافع عني...؟ ألم أتقاسم معك طعامي وشرابي طيلة شهر كامل..؟ لماذا تركتني يا منسي..؟!**

(يركع "منسي" على الأرض ويمشي على أربع مُقلدًا مشية الكلب ونباحه، يتوقف ثم يتكوم على الأرض كما لو كان جنينا، جهاز التلفزيون يعمل فجأة ولكن صورة بلا صوت، يظهر صوت نباح لكلب، يقف "منسي" مُسرعاً ويجري باتجاه دُمية شاهين ويُحدثها)

- تحت أمرك يا شاهين بيه.

- **الكلب مات ولا يمكن ترك البوابة دون حراسة أيها الأراجوز.**

- يجب أن نبحث عن كلب جديد يا سيدي.

- ليس من السهل علينا أن نجد ذلك الكلب، الكلب الذي قتل كان كلباً بوليسياً أصيلاً، لقد اشتريته من مزاد أقامته مصلحة

السجون.

- **هل سننتظر حتى يُعقد مزاد مصلحة السجون مرّة أخرى...؟**

- لا نستطيع الانتظار، هل تفهمني أيها الأراجوز.

وقبل أن يتركني شاهين أعطاني هذه الحقيبة (يتناول الحقيبة ويضعها على المنضدة) وقال لي:

(مُتقمصاً شخصية شاهين)

- عندما تفتحها ستفهم ما أريده منك.

(يفتح الحقيبة ويُخرج محتوياتها)

ما هذا..؟ جلد كلب، قناع كلب، حزام كلب، ماذا يُريد شاهين مني..؟ لا.. لا بد أنني مخطئ، كيف أفكر في ذلك الأمر، بالتأكيد شاهين لا يُريد مني أن أحل محل الكلب..!

(مُتقمصاً شخصية شاهين)

- **سأرتب لك معاشاً جيداً، مُرتب مُزدوج لك وللكلب، وبما أنكما أصبحتما واحداً سيكون المبلغ كله لك.**

- ولكن...

- **هذا بخلاف وجبة غذاء ساخنه كل يوم وسأعطيك بيت الكلب لتنام فيه.**

- أنا لست كلباً يا سيدي، كيف تطلب مني..!

- **اسمع يا منسي، سيكون ذلك الأمر لفترة مؤقتة.**

- لكنني لن أستطيع أن أقوم بعمل الكلب..

- **ليس مطلوباً منك القيام بعمله، فقط قدم لنا نباحاً جيداً ودع السيارات تمر.**

- ولكن...

- **تذكر غضبي يا منسي...**

(يُخرج "منسي" ملابس الكلب، يتردد في ارتدائها، يتذكر كلمات "شاهين")

- **تذكر غضبي يا منسي.**

(يحسم أمره أخيراً ويرتدي ملابس الكلب)

- لماذا يضع هذا الرجل كرامتي في مقابل غذائي وبعض الأمان..؟!

(يمشي "منسي" على أربع، يقتلع صورته ببدلة الحارس المُعلقة على الحائط ويجري بها باتجاه الحُجرة مُخاطباً "شاهين")

- هل ترى يا شاهين الفرق...؟

(يُقارن بين وصورته وبين وضعيته ككلب)

- هذا هو الرجل الذي كنته وهذا هو الرجل الذي صنعته أنت.

ألا يستحق هذا الكلب مزيداً من الغذاء والأمان داخل شركتك...؟ نحن نتشارك نفس الأرض ونعيش تحت نفس السماء يا شاهين، الشمس لا تشرق لك وحدك والناس مهما صغر شأنهم لا يمكن أن تجبرهم على التسبيح بحمدك.

(مُخاطباً شاهين)

- **هل تريد أن تشرب..؟** لا.. لن أرفع الشريط اللاصق عن فمك، يُمكنك أن تهز رأسك بالإيجاب، تُريد أن تأكل أيضاً، امتلأت بطنك بالفضلات وتُريد إخراجها...؟ لقد كان الطعام أمامك وأنت من رفضته، للأسف لا يُمكنني الموافقة... لست المتحكم الوحيد في هذا الأمر (يرفع دُمية الغانية) هذه المرأة التي دفعت لك رشوة جنسية مقابل تعييني لا تريد، وهذا الجاويش الذي يحميك تخلى عنك بمجرد اختفائك وذهب لحماية رجل آخر، الأراجوز أيضاً يرفض، أطلب من دُميتك القماشية علها تستطيع تقديم الماء والطعام لك ومساعدتك على قضاء حاجتك.

(يتقمص شخصية شاهين)

- لا لن أفعل.

لهذا الحد وصل كارهوك، دُميتك هي الأخرى تتفق معنا.. هل تذكر ذلك اليوم الذي رآني فيه أبناؤك وأنا أجري بزي الكلب حول السيارة قالوا:

- ما أروع هذا الكلب.

يومها طلبت مني شيئاً جديداً، وأجبرتني على الموافقة مع مزيد من الإغراءات. منذ تلك اللحظة أصبحت أعمل لفترتين... أعمل في الصباح في حراسة البوابة، وفي المساء يركب أطفالك فوق ظهري وهم يطلبون مني نباحاً جيداً، وكنت أنت تضحك كثيراً، وما أن ترى عينيّ مليئتين بالدموع حتى تدس في يدي عشرة جنيهات وتهمس في أذني بلا رحمه:

- لا تنسى أن تقضي حاجتك في الإناء المملوء بالرمل، يجب أن ترفع ساقك لأعلى حتى لا تبلّل نفسك.

(يأتي "منسي" بإناء الرمل ويقوم بحركة قضاء الحاجة)

هل تعرف يا شاهين أنني كنت إنساناً قبل أن أصبح كلباً...؟ لقد مسختني، طوال النهار أسير على أربع، أضع فمي في إناء الطعام وأخرج لساني لأرتشف الماء... كنت أطلق نباحاً جيداً كلما رأيت أحدهم، هل تعرف أنني ضبطت نفسي في حالة إغراء عندما سمعت نباحاً أنثوياً من كلبات الشارع...؟هل تعرف أنني أخفقت في علاقتي مع الغانية...؟ ذات ليلة تزيّنت وتعطرّت وفردت شعرها على صدري وقالت لي:

- أريد أن أمارس الجنس بلا مقابل مادي وبإرادتي الحُرة مع رجل اخترته بنفسي.

- **هل أنا ذلك الرجل..؟**

- أنت هو...

لحظتها شعرت بالرجفة تسري في كل كياني، عيناي زائغتان ويداي ترتعشان، مشاعر مُلتهبة من الخوف والرهبة وعدم القدرة على التصديق. ماذا يمكن أن يفعل رجل قضى حياته كلها يمارس الاستمناء مع مجموعه من الصور المعلقة على الحوائط أن يفعل ذلك مع امرأة حقيقية..؟!

(يُربت على دُمية الغانية وهو يتقمص شخصيتها)

- **لما هذه الرعشة يا - منسي..؟**

- إنها المرّة الأولى...

- **طوال خمسة وثلاثين عاماً لم تجرب هذا الأمر..؟!**

- جربته لكن..

- **إذن جربه هذه المرّة بشكل طبيعي.**

- لكنني أخجل منكِ، هل يمكن..

- **ماذا..؟ قل لا تخجل.**

- هل يمكن أن تغمضي عينيكِ...؟

- **لماذا..؟ لا ترتبك.. سأنفذ... ها أنذا قد أغمضت عينيّ.**

- أشعر أنك ترينني.

- **هل تريد أن أربط منديلاً فوق عينيّ أم نطفئ النور..؟**

- نطفئ النور.

(إظلام تدريجي إلى الحد الذي يسمح برؤية "منسي" ودُمية الغانية وكأنهما شبحان يمارسان الجنس، يظهر صوت نباح كلب وكأنه صراخ، تعود الإضاءة ويقف "منسي" مفزوعاً وهو يرمي دُمية الغانية بعيداً..)

- لا أستطيع، جسدي كله يقف ضد رغبتي، لقد حاولت لكنني عاجز يا سيدتي، لماذا أستطيع أن أفعلها بمفردي ولا أستطيع ذلك معك، لا تنظري إليّ هكذا أنتِ تعرفين أنني أبادلك نفس الرغبة لكن تنقصني القدرة.

الآن.. صرت كلباً حقيقياً..

(لدُمية الجاويش)

- هل ترى ما صرت إليه..؟ ألن تفعل شيئاً..؟ إن لم توّفر لي الحماية سأشكوك أنت أيضاً للقاضي... لماذا الصمت..؟!

سأشكوكم جميعاً، كلكم رأيتم وعرفتم وكلكم تصمتون، سرقت طعام الكلب كي أهرب من الجوع، وفقدت إنسانيتي كي أدفع إيجار الحُجرة، وضاعت رجولتي مع المرأة الوحيدة التي شعرت بي، ماذا تبقى مني..؟!

(يذهب إلى المرآة ويتأمل نفسه)

- كل ما أملك سُرِق مني، ملامحي وهويتي وجواز آدميتي.

(يعود إلى دُمية شاهين)

- **سأقتلك الآن يا شاهين فلربما عاد لهذا الجسد الخامل بعض الروح.**

(يُخرج سكيناً من كومة الملابس ويأتي بالدُمي الأربع ويضعهما على المنضدة)

- اجلسوا هنا... راقبوا ما سيحدث، ستكونون شهود العيان...

(يذهب باتجاه الحُجرة، يفتح بابها، ينظر)

ستموت الآن يا شاهين، سيأتي رجالك بعد قليل ليجدوك فارقت الحياة، سيُسلمون جثتك للشرطة، والشرطة ستُسلمها لأهلك، سأفتخر أمام الجميع أنني قتلتك... كثيرون سمعتهم يتحدثون عن ضرورة موتك لكنهم كانوا يتحدثون فقط، أنا من سيفعلها، وعندما أمثل أمام المحكمة سآخذ شهودي معي (يُشير للدُمى) وسيشهدون بأنني كلب.. مُجرّد كلب...

- أنا كلب يا سيدي القاضي... كل عُمال الشركة وحُرّاسها يعرفون ذلك... فهل ستعدم كلباً..؟!

المحكمة لن تعدم كلباً... استعد الآن، تهيأ لموتك، هل تريد شيئاً قبل أن تموت..؟ سأنفذ أوامرك للمرّة الأخيرة، سأنفذها بطريقتي وليس بطريقتك، دعني فقط أقول لك شيئاً واحداً قبل أن تموت:

- أنا لست كلباً يا شاهين، أنا رجل حقيقي من لحمٍ ودم يستطيع أن يمارس الرفض ولو مرّة واحدة في حياته، سأقتلك ليس لأنك رجل غني بل لأنك اتخذت من أموالك سلاحاً أجبرت به البشر من حولك لأن يكونوا كلاباً.

(يقوم "منسي" بسن السكين على قطعة حجر ويتجه ناحية باب الحُجرة ويدخلها، يظهر "منسي" كخيال ظل عبر حائط الحُجرة شاهراً سكينه... نستمع لصوته)

- سأذبحك يا شاهين... لا تقاوم، ستموت سريعاً، أتمنى أن يحدث ذلك بلا ألم فأنا لست محترفاً في قتل الناس.

(لحظة صمت، تتبعها صرخة عالية، يخرج "منسي" بعدها من الحُجرة كثورٍ هائج، يرمي السكين من يده، يقوم في ثورة انفعاله بتحطيم كل الأشياء من حوله..)

- كيف يفعلونها.. كيف يقتلون..؟ كيف يمد أحدهم يده ليذبح آخر بقلب مطمئن..؟! كيف يصوّبون رصاصاتهم ويقتلونهم بدمٍ بارد..؟ كيف تفعلون كل هذه الجرائم دون أن يهتز لكم جفن..؟ كيف تنامون..؟ هل تستمعون للموسيقى..؟ هل تستطيعون



طعامكم وتستمتعون بنسائكم وقد أزهقتم للتو روحاً خلقها الله كي تعيش.

- أنت تستحق الموت يا شاهين لكنني لن أستطيع أن أفعلها.. ما كل هذا العذاب الذي يصُب فوق رأسي، ماذا سأقول للقاضي..؟ لم أستطع أن أقتله يا سيدي القاضي لأنني شعرت في تلك اللحظة التي كنت أستعد فيها لغرس السكين في رقبته بأنه مازال داخلي قلباً ينبض، في آخر نقطة داخل روحي قفزت ارتعاشة ذكرتني بأنني مازلت إنساناً (بفرح) أنا إنسان، إنها الإشارة... لم أستطع قتل ذلك الرجل وهذا يعني أن هناك جزءاً مني ينتمي للإنسانية (يتراقص فرحاً) أنا إنسان ولست كلباً، يجب أن أتذكر ذلك دائماً.. أنا إنسان ولست..

(تركز بؤرة من الضوء على وجه "منسي"، يلتفت حوله صارخاً ومُتقمصاً شخصيته مع شخصية القاضي)

- محكمة... أنا لم أقتله يا سيدي القاضي.

- ولكنك اختطفته وقيّدته ومنعت عنه الطعام والشراب وشرعت بالفعل في قتله.

- وما عقوبة ذلك..؟

- قد تصل عقوبتك للإعدام..

- أنا لم أقتله يا سيدي القاضي.

- ولكنك اختطفته وقيّدته ومنعت عنه الطعام والشراب وشرعت بالفعل في قتله.

(تتكرر المتوالية)

تلك دائرة لن أستطيع الإفلات منها (يُحاول أن يرفع قيداً وهمياً من على رقبته، يتدلى حبل مشنقة من أعلى أمام وجهه) هل ستشنقونني لأنني اختطفته..؟ وماذا عني أنا..؟ هل ستشنقونه هو أيضاً لأنه استغل ظروفي ومسخني إلى كلب..؟ (يُحاول سماع أيّ إجابة بلا فائدة) أنا لا أسمع أي إجابة بشأني، هل يمكن رفع الصوت قليلا:

-..............

- مازلت لا أسمع، أرى شفاهكم تتحرك لكنها لا تقول شيئاً.

(تظهر في الخارج أصوات أقدام وهمهمات للعساكر مُختلطة بصوت سارينة سيارة الشرطة، يبحث "منسي" عن السكين ويُعاود سنّه على الحجر)

- لن أسمح لكم بأخذي حتى لو كلفني ذلك فقد إنسانيتي، سواء كنت كلباً أو إنساناً لن أسمح لكم بأخذي.

(يقترب وقع الأقدام، يجري إلى الشباك، ينظر من وراء الشيش)

- أتى رجالك يا شاهين.. لم يأتوا وحدهم، جاءت الشرطة معهم. لتذهب الإنسانية إلى الجحيم، ما يحدث في العالم الآن لا يعرف أيّ معنى للإنسانية، أنا ابن هذا العالم وهذه اللحظة المرتبكة، أنا نتيجة طبيعية لما يحدث من حولنا (يجري باتجاه الحُجرة) سأقتلك يا شاهين وسأقتل كل من يمنعني... (صارخاً صرخة مكتومة وهو يدخل في صراع مع يده التي تحمل السكين) لماذا لا تطاوعني يدي..؟! جزء مني يُعارضني ويرفض قتلك (يتجه إلى حبل المشنقة) لا فائدة من كل هذا، العالم لا يُساعد الضعفاء والمترددين على الأخذ بثأرهم، لا يُساعد هؤلاء المهووسين بالإنسانية على فعل أي شيء، يجب أن أخلص العالم من أحد هؤلاء الآن.

(مُتردداً يضع رقبته داخل حبل المشنقة، ثم ينظر إلى أعلى)

- هل أستطيع أن أطلب منك الرحمة وأن تُصبر أمي على فراقي...؟ (يُحاول شنق نفسه لكنه لا يستطيع، يُجاهد من أجل فعل ذلك فلا تُّطاوعه يداه... تظهر أصوات طرقات عنيفة على الباب، يُخرج رأسه من فتحة حبل المشنقة ويتجه للباب، ينظر من العين السحرية للباب..)

لقد وصلوا يا شاهين.. ماذا أفعل..؟ لن أسمح لهم بأخذي (يُحاول ذبح نفسه فلا يستطيع، يذهب إلى حجرة شاهين، يظهر عبر شاشة خيال الظل وهو يرفع سكينه لكنه لا يستطيع قتل شاهين، يعود إلى الصالة مُسرعاً) مازلت لا أستطيع.. (يضع رأسه داخل المشنقة ويُخرجها بسرعة، يحتضن جلد وقناع الكلب، تزداد أصوات الدقات على الباب، يواصل الجري بعنف ما بين باب الشقة وباب الحُجرة من دون توقف) ماذا أفعل...؟ (يوجه كلماته إلى من يقفون خارج الباب) هل يُمكن أن تصمتوا دقيقة واحدة، ماذا تبقى فيكم من الإنسانية..؟ أرجوكم توقفوا دقيقة واحدة حتى أحسم أمري.. دقيقة واحدة فقط..

(تزداد حركته عنفاً ما بين: باب الشقة، حبل المشنقة، باب الحُجرة، يصطدم في مسيرته بالمنضدة والكرسي، يُحطمهما ويُمزق الصور الموجودة المعلقة على الحائط، يلتقط الساعة ويخلع عقاربها، يُلقي بالدُمى القماشية... تزداد الدقات على الباب وتتوحش، تتواصل ثورته وحالة الهياج العصبي لديه وكأن قوّة ما خارجة عن إرادته هي التي تُحركه... إظلام تدريجي وهو مازال على هذه الحالة..)

كاتب مسرحي من مصر

سعاد عبدالرسول



هناك وراء القضبان

عبدالله سامي عطرجي

السجن نعمة، لم تدرك أبعادها وتتلمس آثارها إلا بعد حين. في حياة سابقة.. كانت الشمس ترسل أشعتها لتوقظك مذعورا عجلا إلى عملك، ثم تغيب.. فتُحِلُّ على الدنيا العتمةَ والظلام، وعليك التعب والإنهاك، فتعود إلى دارك خائر القوى نافد الرصيد، عمل شاق، أجر قليل، وعيشة نكِدة، كانت هذه هي دوامة حياتك البائسة، قبل أن تلوح في الأفق بارقة أمل سرعان ما غابت، أي حياة تلك؟ تبتسم في مرارة، كل شيء تغير الآن.

"وقت الغداء" أعادك نداء الضابط الحاد من عالم الذكريات إلى أرض الواقع، وشتان ما بينهما. كانت أيام تململك الأولى وتسخطك قد ولت غير قريب، كنت حينها كالطائر الجريح الذي اقتيد قسرا إلى قفصه، يصرخ ويثور ويتمنع، قبل أن يهدأ مدركا أنه في قفص مريح من ذهب، وأنه كان خارجه جريحا مهانا. عملك المضني أصبح مجرد ذكرى تتسلى بها في أوقات فراغك وكثيرة ما هي، أجرك القليل أصبح معدوما، وفيمَ يفيد المالُ خلفَ القضبان؟ كنت تلهث خلفه لتطعم وتلبس وتسكن، واليوم يوفر لك السجنُ كلَّ ذلك وأنت خال البال ناعم اليد. من كان يتخيل هذا العالم وهذه الحياة عندما كنت خارجها؟ تبتسم في سخرية، حقا للحياة وجهان، أو ربما ألف وجه. المهم أنها لا تملك وجها واحدا كما قد يظن كثيرون، تُطل عليهم به فيحسبونه دائما لهم لن يتغير عليهم.

تتنهد بعمقٍ يعيدك إلى الماضي، تتذكر الجسر الذي عبرت عليه إلى هنا، كنت بعيدا عن تلك الأشياء، لكنك تعلم أن الحياة صعبة وأن الفرصة لا تتكرر مرتين، بدأ الأمر برشوة صغيرة، تغاضٍ فتسهيل، ثم اختلاس، بعد ذلك يأتي الجرد والمراجعة وكل هذه الأمور التي تودي بأمثالك إلى ما أنت فيه اليوم. الكثير من المساجين في عنبرك، تتنوع أشكالهم وألوانهم وتختلف مذاهبهم ومشاربهم، ويشترك جلهم في التهمة معك، هذا رغيد العيش جره رغده إلى قسوة السجن، وآخر ضاقت به دنياه فأراد أن يوسعها فإذا بهذه السعة تُفضي به إلى الضيق، وثالثٌ على عتبات الحياة، أراد أن يقفزها بخطوة فهوى لأقل مما كان عليه. يختلف السالكون والسبيل واحدة، لم تكن تكترث بهم، ربما شاركتهم شيئا من لهوهم أحيانا لتمضي وقتك ثم تنساهم. شخصٌ واحدٌ فقط كان مختلفا عن ذلك قليلا، أو ربما كثيرا؟ كان جارَك الملاصق لزنزانتك، شيخٌ كبير ذو لحية بيضاء كثة، كأنما قُدّ من صخرٍ وكأن روحه تحلق في أفلاك بعيدة، لم يكن يرد السلام ولا ينظر إليك أو إلى غيرك، رغم ما كان يُخيّل إليك بادئ الأمر من أنه يفعل ذلك خلسة، فتلتفت إليه لتجده على حاله الساهم فتصرف عنك أوهامك، أسوأ جارٍ ممكن في السجن لولا أنك قد فضلت العزلة، لكنها لم تمنعك من أن تأتي على حقه قليلا، نصيب الطعام، أو وقت الاستحمام.. إذا لم يكن البقاء للأقوى في السجن، فأين؟ لم يبدِ أيّ اهتمام ولم تبدِ أيّ تعاطف حتى أصبح هذا الوضع معتادا، وأصبحت في السجن وكأن لك نصيب اثنين، تبتسم.. ألم تقل بأن السجن نعمة!

***

ما كان يقضُّ مضجعك ويؤرق خلوتك في نزلك الهادئ هذا إلا فراق أهلك وأحبابك، كانت ذكراهم تَحلّ عليك كغيمة مثقلة تحجب عنك شمس الطمأنينة وراحة البال، وتمطر على نفسك من الحزن والأسى والشوق ما لم تمنعك عنه تلك الزيارات الخاطفات واللمسات المسروقات والكلمات الباردات في كل أسبوع، قلبك كان يعجّ بالكثير، تفكر طوال الأسبوع في كلماتك التي ستقولها لهم، وكأنك تنتزع زهورا عطرة من أرض خرِبة، لكن ما إن يحنِ اللقاء حتى تتوقف هذه الكلمات على عتبات شفتيك، وتمتنع عن الخروج إلى صوتك، لعلها تخاف أن يخذلها فتسقط.

ستكتب لهم، لا حلّ سوى ذلك، يتراقص قلمك بنعومة، ليُفيض ما أكنّه قلبك على تلك الورقات، وكأنه يستودعها سره الذي طالما أثقله، ولكن ما يدريك أنهم سيقرؤونها أو يعيرونها اهتمامًا؟ تقول إنهم كذلك لا يجدون ما يتكلمون به سوى تلك العبارات الباهتة، فستطلب منهم ردًّا على رسائلك إذن، علّ الأقلامَ أن تحيي القلوب بعد إذ أخفقت الألسن. حان الميعاد ونفّذت ما انتويته، سلمتهم رسالتك وشدّدت عليهم بالقراءة والرد. خلافا لما كنت تظنه، زادك ما فعلتَ توجسا وقلقا، ولم يمنحك ما طمعت فيه من راحة وسكينة، لكن لعل الترقب والانتظار ما فعلا بك كل ذلك. تمرّ عليك الأيام كأبطأِ ما تكون، تنتظر الزيارة القادمة بلهفة، وعقلك يصور لك كل ردود الفعل الممكنة وغير الممكنة. يحين اليوم الموعود فتخرج عليهم بحماسة يشوبها شيء من الحرج، سرعان ما بدده محياهم الباسم وطلتهم الأنيقة على غير العادة، ذاهبون إلى خالهم في المصيف؟ حسنا، الحياة تمضي بك أو من غيرك، ليس بهذه السهولة، ولكنها تمضي على أيّ حال. ماذا عن الرسالة؟ تتساءل بخيبة أمل.. سيأتي البواب لزيارتك في هذه الأسابيع، جالبا لك ما يقوّي عظمك من طعام. ماذا عن الرسالة؟ تتساءل بيأس.. أيّ رسالة؟ آه ذلك المظروف، لم يفتحوه بعد، سيفعلون ذلك إذا رجعوا، لقد نسوا الموضوع تماما، ما قَلَب كيانك وعبث بوجدانك طوال أيام كان بالنسبة إليهم لا شيء. لربما تركوها في بنطال أحدهم تخوض معركة خاسرة في قلب الغسالة، كما كنتَ تفعل في قلوبهم.



راشد حسو

مكثت بعدها أياما يأسرك فيها الحزن وتغشاك الكآبة، راثيا حالك

ومآلك، وناسيا ما غمرك به السجن من نِعم، لكن لا بأس.. ستستمر في كتابة الرسائل، خيط أملك الوحيد لتفرّج عن نفسك. يأتي البواب في موعده، لتتبادل قليلا من الكلام مع الآتين من العالم الآخر تطمئن به على الأحوال التي لا يعنيك جلها، ما يعنيك الآن هو رسالتك، توصيه بأن يأخذها، الصندوق (11)، أحد عشر.. الرقم الذي ارتبط بك في سجنك أكثر من اسمك الذي كدت تنساه، جميعكم هنا مجرد أرقام في سجلات، تُجمع وتطرح وتضرب، ليكون الناتج ما يريدون! تُكرر عليه، فيهز رأسه مرارا بعدم اكتراثٍ يكاد يقفز من عينيه، ثم يمضي.

***

لم يأتِ البواب في الأسبوع التالي، ليس أمرا مستغربا، لكنك ترجو أن يكون قد أخذ الرسالة على الأقل. تذهب مع الضابط لتتفقد صندوقك.. ما زالت الرسالة في مكانها، آهٍ منه ذلك الرجل، ولكن مهلا.. تبدو هذه رسالة أخرى، أتراهم قد ردوا على رسالتك؟ تفتح الورقة متلهفا وأنت عائد إلى زنزانتك:

"الدنيا سجنٌ، بل ربما هي السجن الأكبر، وإن تباعدت جدرانها وارتفعت سقوفها، تَحدُّنا من كل اتجاه، وتضطرنا إلى أضيق السبل.. يكبّلنا المال والقانون والعادات والمجتمع، بعضنا يغامر آملا في حظ أوفر.. لكن العبث مع الدنيا رهانٌ خاسرٌ يا صديقي، انظر حولك.. هناك من دخل السجن من بابه، بعد أن مشى في طريقه مقامرا حتى بَعثرت أمانيهِ صخورُ الحياة، وهناك من وجد نفسه مَلقيًّا فيه على حين غرة، أيهم أسعد هناك وأيهم أشقى؟ صدقني.. الكل في الأسر سواء، وحدها الآمال تسرح حرة في الآفاق، قبل أن يقيدها واقع الحال. بل من يدري.. ربما تكون قد تحررتَ من سجنك بقدومك إلى هنا".

وقفتَ مشدوها أمام هذه الرسالة الغريبة، ما هذا الكلام وما هذه الفلسفة؟ من وضعها في صندوقك؟ وما علاقتك بهذا الكلام؟ استبعدت أن تكون من أهلك، فلا أسماء ولا عنوان، فضلا عن محتواها العجيب، أيكون صاحبها في السجن أم خارجه؟ تعرفه أم تجهله؟ شغلت الرسالة بالك حينا قبل أن تنساها كما يحدث لكل شيء. في الأسابيع التالية انقطعت عنك الزيارات، رغم ذلك استمررت في الكتابة.. لأهلك أولا ثم لنفسك، ثم أصبحت تكتب للغريب، كان يرد كل أسبوع على رسائلك التي تضعها في الصندوق، وكأنه يحاورك بل ويعرفك، أصبحت تنتظر رسائله رغم غموض كلامها وجهلك بصاحبها.

يوم الزيارات، تذهب إلى صندوقك لتحصل على الرسالة كما اعتدت لأسابيع، ولكن.. تتفاجأ بأن الصندوق فارغ، تجر أقدامك بخيبة عائدا إلى زنزانتك وأنت تتساءل لماذا لم يبعث الغريب برسالته، أتراه قد سئم من ملاعبتك بعد أن اعتدت عليها؟ طلبت من الضابط أن يتابع صندوقك ليومين، ولكن دون جدوى. تسلل إليك فتور غريب، سحابة من الكآبة تغيم على روحك وتنشر في أرجائك التيه والسأم والضياع، وكأن فراغ السجن قد غلبك أخيرا، وابتلعك في متاهاته!

***

تستيقظ هذا اليوم بشعور مختلف، السجن ليس بحالته الطبيعية، صحيح أنك غائبٌ في متاهتك لأيام، ولكن السجن كان كما هو، بخلاف اليوم.. أقدام كثيرة تغدو وتروح مسرعة، تستوقفُ أحدَهم مستفسرا.. جارك النزيل رقم (10) الشيخ الكبير، توفي في زنزانته، ويقومون بعمل اللازم.. بالمناسبة، عليك أن تنتقل إلى زنزانته بعد أن ينهوا عملهم. تنتابك قشعريرة باردة وتشعر بتوجس شديد، رائحة الموت تريبك، تذكّرك بأشياء لا تريد تذكّرها، تبعث في نفسك التائهة خوفا وفزعا، وما أبشع الخوف إذا رافقه الضياع.

تنتقل إلى زنزانتك الجديدة، المعبقة بأنفاس الموت.. تجلس على السرير الأبيض بعد تردد، تتحسس عنقك وصدرك بحذر.. هنا فارقت روحٌ جسدَها قبل أيام، فهل..؟ تهز رأسك بعنف لتنفض عنك كل تلك الهواجس، تُفرغُ حاجياتك في الخزانة، هذه الأقلام والأوراق، لم تعد تستخدمها من أيام، لكن يبدو أنك ستعود إلى أحضانها عمّا قريب، لتبثّ شكواك وتؤنس وحشتك، ستضعها هنا حتى يحين ذلك.. تفتح الدرج الصغير، مهلا ما هذا؟ ورقة مطوية تقبع داخله في سكون، تمسكها بحذر، لكن.. هذه الرائحة وهذا الورق المصفر، تعرفهما جيدا، تبهتك الصدمة.. تفتح الرسالة بأصابع مرتجفة، وتقرأ كلماتها بتمعن...

***

"أيام قلائل وتنتهي محكوميتي، أخبرك بهذا حتى لا تفتقد رسائلي، قد تتعرف على هويتي حينها، ولكن من يهتم لهذا؟ يجدر بي أن أكون ممتنا لمراسلاتنا في الأسابيع الماضية، فقد أخرجتني من عالم الصمت إلى عالم الكلام، والكلام يا صديقي نعمة حُرم لساني من نطقها، وأذني من سماعها، ثم حُرم قلمي من خطِّها منذ دخولي إلى هذا السجن الصغير، حتى أتى ذلك اليوم الذي لم يأخذ فيه زائرك الرسالة كما طلبتَ منه، ففعلتُ ذلك بدلا عنه، أكذب إن قلت إنني لم أتحين لذلك الفرص، ولكن لا تلمني، فمن



راشد حسو

عاش ألوان الذل في حياته لا يلام، فما بالك إن زِيدَ عليه ظلمٌ وسجنٌ؟".

"كنتُ عاملا بائسًا أتولى شؤون النظافة، من أولئك الذين لا تراهم الحياة، فهم يعيشون على هوامشها، أُغلق بابي على الدنيا لتكفيني أذاها وأكفيها همي، بَيد أن الأذى يأبى إلا أن يطرق أبواب أمثالي، بل ويقتحمها عنوة دونما استئذان. كان موظفا صغيرا، تزيّنت له الفرصة على حين طمع، شخص مهم يحتاج تسهيلاتٍ لإتمام أموره، تتم الصفقة، والمتهم الذي ستدوسه أرجل الغدر والجشع عاملٌ بائس يتولى شؤون النظافة!".

"أن تكون بائسا متألما مظلوما، كل هذه المشاعر تسكن في جنباتك، ولا تفرق بين الأماكن، صدقني.. مرارة الظلم داخل السجن هي نفسُها خارجَه، حتى أنني لم أعد أتذوق طعمها، ولا أدري أما زالت موجودة في حلقي، أم أن الأيام قد داوتها باعتيادي لها".

"ومن طبع الأيام يا صديقي أنها تدور، فلا تُبقي شيئا على حاله.. أتى أحد (السكرتارية) إلى صديقنا الذي أصبح موظفا أكبر قليلا، وأغراه بسرقة الخزنة التي كان مشرفًا على حساباتها، فالحياة - كما تعلم - صعبة، والمتطلبات كثيرة، وسيرتبون الأمر فيما بينهم، تم الاتفاق، ونفذت الخطة بسلام، أو كادت.. لولا أن قدِمت الشرطة بعد ساعات وألقت القبض على صديقنا، بوشاية من السكرتير الذي كوفئ بأخذ مكانه".

"نعم كانت خدعة، ولكن هذه هي الحياة كما أخبرتك، بالمناسبة.. هذا السكرتير هو ابني، أراد أن ينتقم لي دون طلب مني، لكنني لست راضيا، أتعلم لماذا؟ لأنه انزلق في تلك الطريق مثل من سبقه، لا أدري.. ألا يتعلّم الناس من أخطاء غيرهم......".

تتلاشى السطور من أمام عينيك، تميد بك الأرض، وتكف قدماك عن حملك، ويتوقف عقلك عن التفكير، لا تستطيع أن تصدق! كنت أنت ذاك الموظف، وكانت تلك هي أولى خطواتك في هذه الطريق الوعرة، التي قادتك إلى هنا في النهاية.. بفعل فاعلٍ، أو لتكون صادقًّا مع نفسك، بفعل ضميرك المهترئ وقلبك الذي انتعل الدنيا فجرّته ليكون خلف القضبان.

كاتب من السعودية

العالم والجاهل والخيِّر والشرير

عبدالكريم يحيى الزيباري



ارتقت الدنيا، ونهضت الحضارة، فالعلماء أهل إبداع لا أهل اتّباع، والعلماء لا يمارون على الحق ولا يبنون أفعالهم على أحكامٍ وانفعالات مسبقة، بل على معرفة حقيقية بالخير والشر، ولهذا يمنع العالم في الغرب ظلم الضعيف، وعلماؤنا يبرّرونه، وفي أفضل الحالات يصمتون عن الظلم.

كتب أرسطو في كتابه السياسة أنَّ الإنسان لا يفعل الشر إلا عن جهلٍ بحقيقته! ونحن منذ قرون نعتبر الشَرَّ خيراً، وبالعكس. والطاغية شَرٌّ لا بدَّ منه، و"ما مِن مُسَتَبِدٍّ سياسي إلا ويتخذ صفة قدسية يشارك بها الله" (الكواكبي، طبائع الاستبداد، ص 344) وهذه الصفة القدسيَّة لن يحصل عليها دون معونة علماء السوء.

بعد قرونٍ طويلة من فساد العلماء، بانفعالات وأحكام مسبقة لا دليل عليها، وغياب المعرفة الصحيحة بالخير والشر، جُبِلَ مواطنونا على انفعالات تتعلق بالماضي السحيق أو المستقبل المجهول، أكثرُ قوةً وحضوراً من الانفعالات المتعلقة بالحاضر والواقع الرَّاهن، كتوارث فكرة أنَّ كلَّ محاولةٍ للإصلاح عَبَثٌ وجنون. وهذه الأحكام المُسْبَقة لا تزول إلا بظهور أفكارٍ وانفعالاتٍ أشدُّ منها حضوراً وقوة، تؤيد وجود الإصلاح كضرورة لإنقاذ ما يمكن إنقاذه.

الواقع من حولنا يكشف عن معرفتنا المغلوطة به، خيالاتنا عنه. ويظلُّ متأثِّراً بأفكار الإنسان الذي يعيش مُنقاداً بالنظام العام للسلطة والمعرفة السَّائدة. بالانفعالات التي لا ينفكُّ عنها، بمخاوفهِ التي تتزايد باستمرار قوةً وانتشاراً، بازدياد الضغوط الخارجية التي تفرضها السلطة، مع انكماش القوة الذاتية للفرد وتضاؤلها.

علماؤنا وُعّاظ السلاطين، يرون الأفضل ويعرفونه جيداً، ويقومون بالأسوأ دوماً! عبيد انفعالاتهم، ومخاوفهم الزَّائفة، وأهدافهم الشخصية. والإنسان الذي تقهره انفعالات نفسهِ، إزاءَ مستقبلٍ مجهول، أو ماضٍ سحيق أو حاضرٍ مؤلم لن يتمكن من إصلاح نفسه، فكيف يصلحُ لإصلاحِ السلطة؟ وإنَّ أكثر المخاوف في حياة الإنسان، هي مخاوف تافهة ولا تقع! وهذه المخاوف تدفع الإنسان للتنازل عمَّا هو ثابت وحقيقي من أجلِ ما لم يثبت بعد.

كتبَ الآجُرِّيُّ البغدادي قبل ألف سنة، "وَعَنْ أَئِمَّةِ الْمُسْلِمِينَ رَحِمَهُمُ اللَّهُ بِصِفَةِ عُلَمَاء فِي الظَّاهِرِ، لَمْ يَنْفَعْهُمُ اللَّهُ بِالْعِلْمِ، مِمَّنْ طَلَبَهُ لِلْفَخْرِ وَالرِّيَاءِ، وَجَالَسَ بِهِ الْمُلُوكَ، وَأَبْنَاءَ الْمُلُوكِ، لِيَنَالَ بِهِ الدُّنْيَا، فَهُوَ يَنْسِبُ نَفْسَهُ إِلَى أَنَّهُ مِنَ الْعُلَمَاءِ، وَأَخْلَاقُهُ أَخْلَاقُ أَهْلِ الْجَهْلِ وَالْجَفَاءِ، فِتْنَةٌ لِكُلِّ مَفْتُونٍ، لِسَانُهُ لِسَانُ الْعُلَمَاءِ، وَعَمَلُهُ عَمَلُ السُّفَهَاءِ" (أخلاق العلماء، ص 83).

لماذا نحنُ أسفهُ منهم؟ والسَّفَهُ ضِدَّ الحلُم، وأصله الخِفَّة والسَّخافة. قال النَبِيُّ محمد لأشَجِّ عَبْدِ الْقَيْسِ "إِنَّ فِيكَ لَخَصْلَتَيْنِ يُحِبُّهُما الله: الْحِلْمُ، وَالْأنَاة". أ ثمَّة تحريضٍ أقوى على الحِلْمِ والرِّفق؟ ولا يأتي التحريض عليهما بقوة، إلا بسبب ندرتهما.

لا يوجد في بلاد الغرب، إلا نادراً، يتامى يتسوَّلون في إشارات المرور. ولا سلطة غاشمة ظالمة! وأوشكهم كرة بعد فرة، أشجعهم، فالشجاع لا يفِرُّ إلا ليعاود الهجوم، والجبان يفر لا يلوي على خير، لحماقته وجهله. هكذا سقطت بغداد في عشرين يوماً فقط.

العِلَّة الغائية لبناء بيت هي السَّكَن. وهي مُتحَقِقة في الحالتين: سواء كان منزلاً أو قصراً منيفاً، والكثيرون يستغرقون أكثر من عشر سنوات في بناء قصرٍ كبير، فيموت ولا تتحقق غايته بالسَّكَنِ فيه، ليخسره ابنه في تجارةٍ بائرة أو لعبة خاسرة، أو يتقاسمه الورَثة، أو تتخذه ميليشيا مقرَّاً لها.

السُّلطوي الفاسد، يفعل كلَّ شيء من أجلِ أهداف شخصيَّة سفيهة! يُخَرِّبُ وطناً بأكملهِ ليبني لنفسه قصراً، أو لتأمين مستقبل أبنائه. وكَمْ من ابن رئيسٍ انتهى سجيناً أو هدفاً شاخصاً للرصاص، والكلُّ أعظمُ من الجزء، وإذا فَسَدَ الكل، لن ينجوَ الجزء، والكلُّ هو الوطن. فإذا اقترنَ فردان برغبةٍ واحدة، سيكونان أقوى مِنْ أيِّ فردٍ بمفرده. ولا شيءَ أكثر نفعاً وخيراً مِنْ أنْ يتَّفِقوا في رغباتهم بالخير.

كاتب من العراق

فؤاد حمدي



أهم ما يميز أطروحات الناقد الطليعي خلدون الشمعة أنها كانت منفتحة على الحداثة، وفي الآن ذاته مخلصة لانتمائها الحضاري، ما جعله يخوض معاركه النقدية والفكرية على أكثر من جبهة، وما صدر من مؤلفات له خلال نصف قرن من البحث والكتابة يؤكد استمرارية هذا الموقف الذي ينطلق منه في سجاله النقدي مع الثقافتين الغربية والعربية، بغية تصحيح العلاقة مع الأولى، وتعزيز روح الإبداع والتطور في الثانية ■

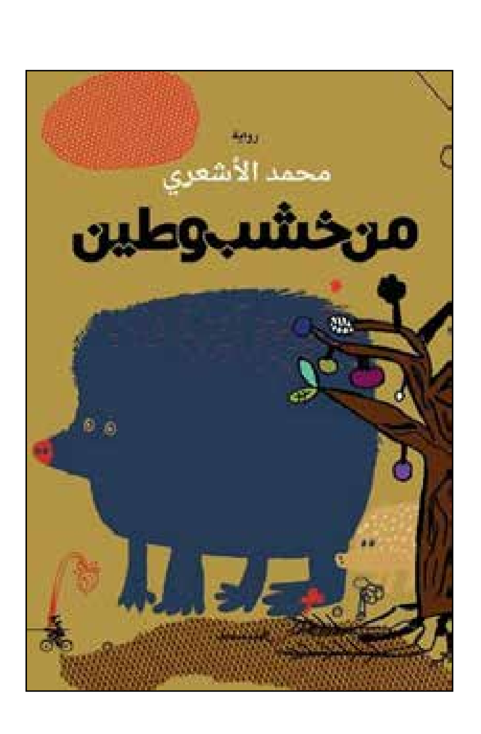
«سهم الناقد وكعب الثقافة»

مفيد نجم

غابةٌ ومدينة وكابوسٌ روائي

"من خشب وطين" لمحمد الأشعري

شرف الدين ماجدولين

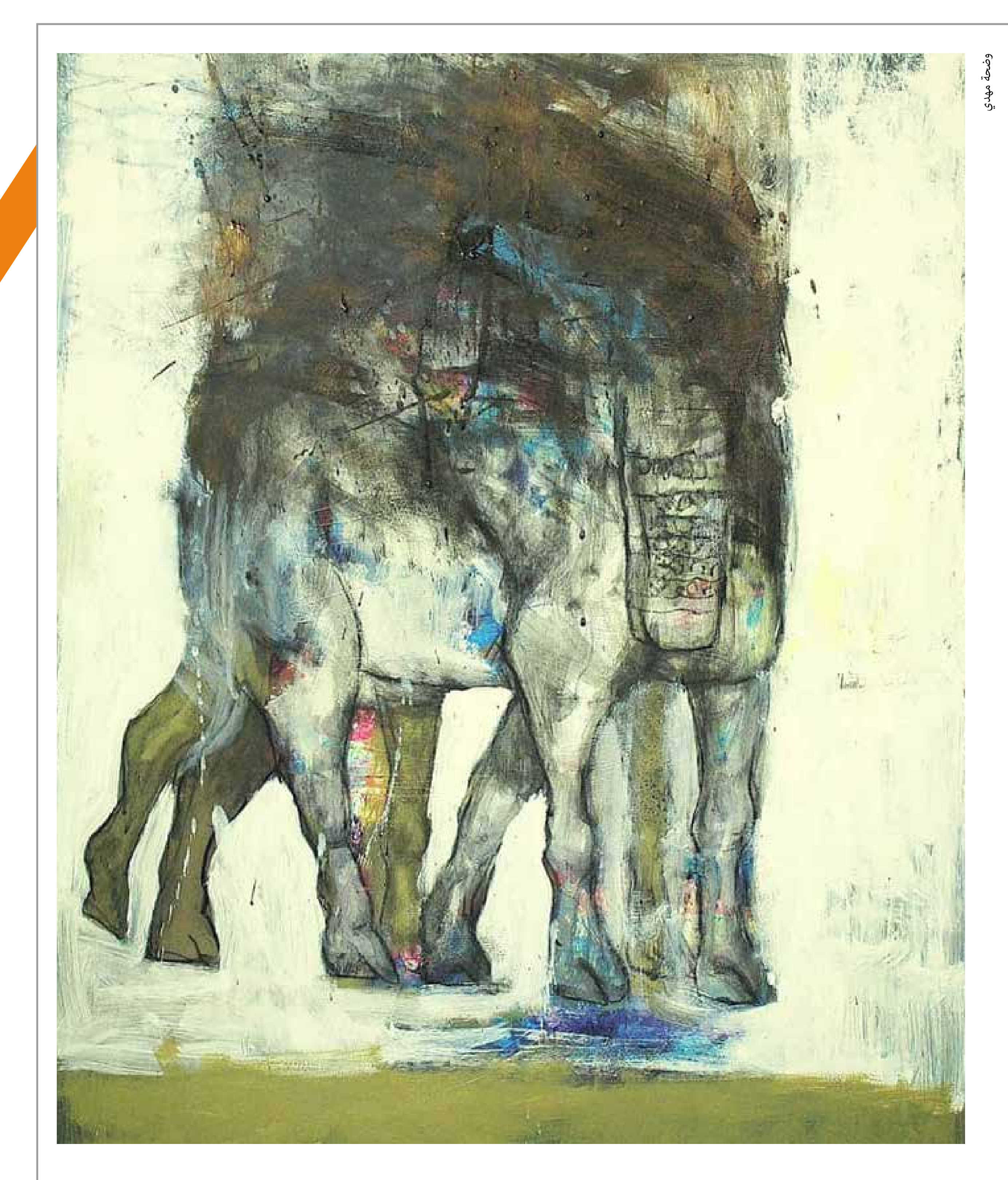


يمكن أن نقف في العشرات من الروايات على الجوهر الشخصي، ممتدا في نسوغ الضمائر، والحوارات، والمواقف والتأملات؛ حيث تشتغل الرواية بوصفها مَصْهَرًا لشظايا منسيةٍ أو مهملة، وتحتاج الذاكرة للتطهر من ثقلها. لهذا ليست حالة عادية تلك التي تنتاب الروائيين بعد إتمام بعض أعمالهم، عندما يحس عدد كبير منهم أنهم بصدد الانتهاء تماما من الكتابة. قد تكون الرواية منذورة لصياغة حكمة عن مكابدة العيش، بما أنها تتعلق بأقدار البدايات والمصائر، رؤىً لا تتأتى في اليَفَاعَةِ ظاهريا، إذ تكتب الرواية برغبة لاعجة لفهم ما مضى، وما تحصل في جراب العمر من خطوب وتحولات، فتتجلى بما هي تأملٌ في النوازع الإنسانية، ومساءلةٌ للمعتقدات والأفكار المتراسلة عبر التاريخ، عن الكون والطبيعة والجبلة البشرية.

عادة ما نعثر في الأعمال الروائية التي تُنعت بـ"الاختراقية" على مقومات تبديل القناعات، ذلك ما تسعى إلى إنفاذه الرواية الأخيرة لمحمد الأشعري "من خشب وطين" (منشورات المتوسط، ميلانو، 2021) التي كتبت بوصفها سيرة للخروج على المآلات المنتهية، المحكومة بالاختيار الفردي؛ سرديةٌ للتصاريف والأرض والسلطة والشجر والصمت. وتَغَوُّلِ المدينة، وعُتُوِّ التقنية، في مجابهة البدائية الساكنة في جوهر الفرد، رواية "الغابة" مجازا وحقيقة، وطبقات معنى.

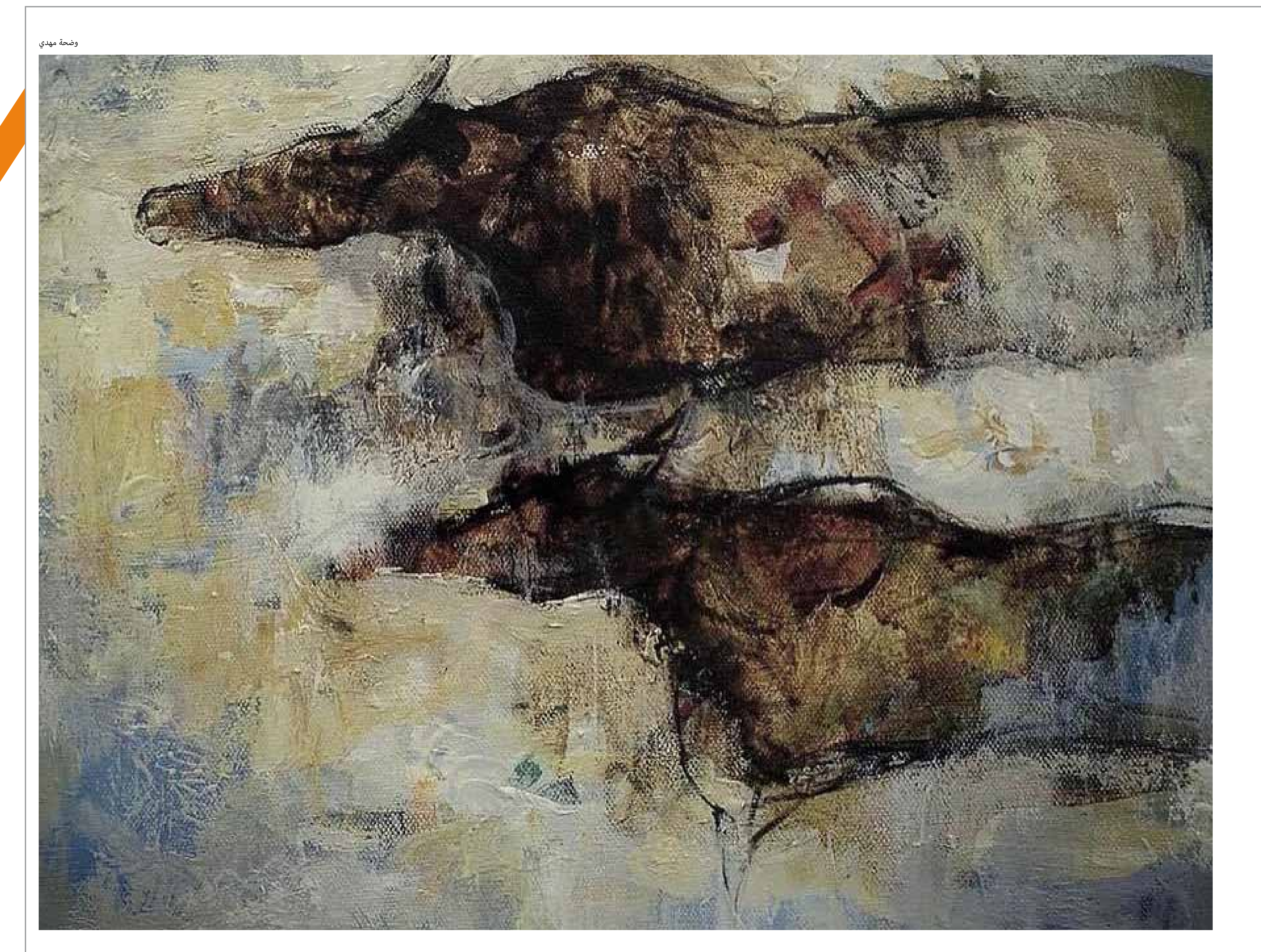
وتنتسج تفاصيل هذه المحكية عبر خطين تخييلين لوقائع تبدو جزءا من الحاضر المستشري، في مغرب المدن العاتية، والأرياف البدائية، والغابات المنتهكة، والأساطير المؤبدة، وأحداث عجائبية تعيد تركيب الوقائع ذاتها بسنن مجازي، ناضح بالسخرية، وبعمق كابوسي يعيد الروائي فيه جدل هوامش المدن بالحركات الاحتجاجية والولع بالافتراضي وانتشار الأوبئة وتحولات السلوك السياسي والاجتماعي، بتآكل الغابات عبر عقود طويلة، ونزاعات القبائل والسلطة داخلها منذ القرن السابع عشر، بمآلات جيل عاش أحلام ما بعد الاستقلال، وتطلّعَ إلى التغيير وانتهى إلى الخروج من الحصيلة بحلول فردية، تراهن على مزيج من رعوية ونزعة صوفية مستحدثة. وبعد هذا وذاك يعيد الروائي تطريز ملامح مختلفة لـ"الاختفاء" الحسي والرمزي، الاختفاء المركب، ذي الجوهر الدرامي، الأثير لدى جيل السبعينات والثمانينات من الروائيين المغاربة.

تحكي الرواية عبر فصولها الثلاثة، المعنونة تباعا بـ"خروج الدابة"، و"وَرِّني وحشك يا الغابة"، و"محنة الشجرة"، تحولات البطل "إبراهيم" الموظف البنكي المرموق، القاطن بحي الرياض بالعاصمة، ورفيقته "بريجيت" الطبيبة البيطرية من أصول فرنسية، الهارب من فسولة زمنه المرتّب، المستسلم لقوالب الأحلام المستنسخة، لطبقة تعيد إنتاج تفاصيل نهمها للرفاه، بانضباط


لوحة: مهدي

وخرَفية، إلى حياة فطرية تعيد تعلم أبجديات العيش والمكابدة والاستغناء، خارج العاصمة، بل خارج التمدن وتوابعه جملة؛ في الغابة المجاورة للرباط: "المعمورة"، حيث بنى كوخا من خشب وطين، وغرس أشجارا مثمرة، وتعهد خلايا نحل، وصادق الصمت ولحاء الفلين والدواب، قبل أن تقوده مجريات الأحداث المعاد تركيبها من خارج عزلته، عبر عين الرقيب، إلى اتهامه بالتمرد على ناموس السلطة، فيجد نفسه في أجواء كابوسية كأنها خارجة من نص لكافكا، معتقلا لأزيد من سنة، خاضعا لتحقيق طويل لا يخلو من منطق عبثي، عن معاشرته للقنافذ وعيشه في الغابة وحيدا دون سائر الناس،

وضحة مهدي



وهل الثورة إلا خروج فردي واختيار للحل وصيغة العيش؟ كما تحكي الرواية مسار محيطه الشخصي، رفيقه في الغابة الشيخ عبدالله، الذاكرة المسترسلة من زمن تناحر قبائل زمور وبني أحسن على الغابة، وصديقه سليمان خريج السوربون وأستاذ الفلسفة بالجامعة، ومدون وقائع سيرة الخروج الى البدائية. لكن البطولة الرمزية أفردت للقنافذ والغابات بالمطلق، وأحيانا بالتعيين، إذ ثمة قنفذ رئيس هو "ينسي" وغابة مركزية هي "المعمورة"، التي تشتبك مع شخصيات واقعية وتخييلية وفضاءات ومواقف تاريخية، وتفاصيل سياسية وعقائدية، وكوابيس تسكن الداخل العميق للمغاربة.

رعوية مستحدثة بنفس ثوري

لم يكن خروج البطل إبراهيم من حي الرياض الراقي إلى الغابة مجرد سعي سردي إلى تشييد عوالم فنطازية مغرية، لتبجيل البدائية، لقد مثل في العمق رهانا على امتحان كنه القدرة على الاختيار، وتغيير المسار الفردي المستسلم إلى قدره المرسوم، بمفردة جامعة إحداث: "قطيعة"، مع "ما قبل"، وترك "الما بعد" يشق احتمالاته دون تخطيط، هو تشخيص روائي لجوهر الإرادة والقوة وتحمل الخروج، يتصادى مع ذاكرة الروايات الكبرى في تمثيل التوق إلى كسر الضرورة، من "توماس مان" إلى "كويتزي"، الذي يمنح الأسلوب نفسا ثوريا، يرتقي به إلى مقام النثر، جمل قصيرة، وشح في المجاز وبلاغة سرية تنسرب بين مفردات الوصف، ومضمر غارق في الاحتمالات المعنوية، قصاراها تبين مأزق الوجود قيد المجتمع والمدينة والقيم والمواضعات

المنتهية، وبدت الحصيلة أقرب ما تكون إلى رعوية مستحدثة، حيث الغابة تعيد تشييد قاعدة العيش؛ الصمت والمشي والوحدة والطين والماء والنحل والثمار البرية وعرق الجسد المستغني، والغوص في ملكوت الكائنات: "النحل" والأشجار" و"القنافذ"...، وتمثيلها بما هي أجساد وكتل شعورية، واستجلاء باطنها العاطفي، ومنحها كنها إنسانيا، يعري زيف التمدن ومخاتلته وعنفه المؤبد.

يمكن توصيف الفحوى النثري، في هذا السياق، بما هو تخييل لقيمة "الاستغناء"، إذ لا تستقيم حرية دون انعتاق من رغائب الجسد في الاستهلاك الزائد، لذا تبجل السردية سجايا رعوية أثيلة، ممتدة من "العمل في الأرض" إلى "الصمت" إلى "المشي"، ليس في مطلقها المحايد المفرغ من معنى، بل في اشتباكها مع ذاكرة مضغوطة بقيم الرفاه والكلام وتيسيرات التقنية، شيء شبيه بمسعى الفنانين التوحشيين لنسيان القواعد ومواضعات الفن الأوروبي، على نحو ما شخصته رواية ماريو بارغاس يوسا "الفردوس على الناصية الأخرى"، الرعوية هنا مدخل أسلوبي، وذريعة تخيلية، لتبيين مغزى "النَّفَس الثوري".

يقول السارد على لسان إبراهيم في مقطع من الفصل الثالث من الرواية "لم تكن فكرة سيئة تلك التي خطرت لي وأنا أعود من البنك في أول المساء، منهكا، خاويا، فقلت لنفسي وأنا أدخل المرآب، ولماذا لا أترك كل شيء؟ فأجبت نفسي على الفور: سأترك كل شيء! قيل لي مرات كثيرة إنها لم تكن فكرة ناضجة. ولكنني على يقين بأنني لم أنضج في حياتي فكرة كما أنضجت فكرة هذه القطيعة (...) أليس لكل واحد من الخلق نصيبه من ثورة أو من أوهامها؟ (...) بربك، هل استطاعت الماركسية أو القومية أو حتى الظلامية الدينية أن تفعل شيئا بهذا الحسم الثوري؟ الثورة الوحيدة التي تستحق هذا الاسم هي التي يقوم بها فرد واحد ضد العالم أجمع!" (ص 219).

ولعل الاستغناء عن الناس واصطفاء سرب نحل لمبادلته أحاسيس الجدوى، يقع في صلب الحسم الثوري للبطل المنقاد ليس فقط إلى عشيرة مفارقة لمنطق الإمكان، وإنما لمصاحبة عوالمها، وما يتصل بها مع ذاكرات، تتغلغل في صميم سلوكه المفارق، والحاسم في الاستغناء عن جني ثمار نجاح ظاهر، شيء شبيه بسلوك النحل لحظة اغتصاب العسل منه، وتسليمه بقدَر الفَقْد، وتكرار البدء من جديد، في مسار تعمير الشهد، هكذا تتجلى الرعوية مرآة للقيمة الأصلية للأشياء، وبُعدها عن التعقيد، الذي تضفيه الحياة والكلام والناس على المشاعر والأحلام ومُواضعات العيش.

الكون الروائي ومجاز الغابة

وتدريجيا يتماهى الكون الروائي، بشخوصه، وفضاءاته، وشظايا أزمنته، المتقاطعة مع مجاز الغابة المسترسل، لتتحول مشاهد الفعل والحركة ومواقف التخاطب والاستحضار، ووقائع الامتداد الدرامي، إلى "نسيج غابوي" معقد، ومفعم بالرموز؛ كل المكونات التمثيلية داخله تستند إلى مرجعية الشجر والزمن الموحش والبدائية والمتاهة، من المفردات النثرية إلى الصور والمقاطع التأملية، وتأويلات التاريخ والسياسة والمحيط المجتمعي. فانطلاق البطل إلى مستقرّه البدائي يتوازى مع خروج كائن غابوي صغير إلى المدينة، قُنفُذ حمله البطل ذات يوم للعلاج من كسر في ساقه، قبل أن يسكن عالمه، وتشغله رغبته المناقضة في الاستقرار في العاصمة، التي قرر البطل هجرها. نقطة تمفصل تضع السرد أمام تقاطب نوازع متعارضة؛ حيوانٌ يهجرُ الغابة إلى المدينة مستقرا في أحد أكثر علامات الاستهلاك فيها رمزية، سوق تجاري كبير، حيث يعشش ويفرّخ سلالة لا تفتأ تتكاثر، في الآن ذاته الذي يحسم فيه إبراهيم أمر استقراره في الكوخ الطيني بين شجر الغابة. فتهرب روح المكان إلى مقابله المديني وتتسرب المدينة بتعقيدها إلى الغابة، حديث في السياسة والتاريخ وقصة حب، وانشغال بمصير الشجر والنحل، بينما تتوالد جحافل القنافذ في الهوامش، تتكاثر في الغابة المجازية التي باتتها المدينة المحاصرة ببراريك ودور صفيح... هي في النهاية جزء أصيل من ذلك العالم البارد والصقيل والطاحن للأجساد والمهج. ليس تبادل أدوار إذن ذلك الذي كان بين إبراهيم والقنفذ "ينسي"، بل تقليبا لزاوية الرؤية إلى حقيقة "المدينة/الغابة"، و"الغابة/المدينة"، لوعي الرزء والعطب والمفارقة الموجعة.

يقول السارد في مقطع من الفصل الأول "الغابة ليست فقط أشجارها التي تربِط الأرض بالسماء ولكن أيضاً أرواحها. كل تلك الحيوانات التي لا معنى للغابة بدونها، ولا معنى لها إلا في الغابة (...) لا معنى للقنفذ خارج الغابة إلا أن يتحول إلى كائن إلكتروني، نوعٍ من البوكيمون الشائك، (...)، هل تتصور غابة تصاب بالشكيزوفرينيا؟ الأشجار في واد والأرواح في واد آخر هذا رُبما مَا نشهد إرهاصاته الأولى، وإذا حصل فإن أحداً لن يعرف ماذا سيترتب عن ذلك، هل ستموت الغابة مثلاً، ونصبح شعوباً بدون أشجار، أم ستطور لحسابها الخاص أرواحاً جديدة، فتظهر أصناف وحشية مدهشة، أو تعود الوحوش المنقرضة، أو تتناسل وحوش ذكية مثل الهواتف النقالة ...؟!" (ص 59).

تؤكد المقاطع السردية والاسترسالات الوصفية في كل مرة أن العجائبية تنبع من صميم الحقيقة الصاعقة، والتي لا تكف عن وضعنا أمام احتمالات الخارق، فخروج الفطرية من مرجعها، الذي اتخذت له الرواية رمز الغابة، إلى نقيضها المديني، وهروب الوعي المديني إلى الرعوية، عبر تقاطع إبراهيم والقنفذ "ينسي" اللامحتمل، يُكثّف، في كون سردي محدود الوقائع، ما لا حد له من التقاطعات بين الهجرات والهجرات المضادة. هل هو بحث مرفهين عن سكينة الغابة؟ في مقابل سعي هامشيين جياع إلى تَسَقُّطِ فضلات المدن؟ تبادل مواقع بين سائحين وباحثين عن رزق؟ ثم ماذا أيضا؟ أهو تقليب لبلورة المعنى في عالم كان في الأصل مجرد غابة قبل أن تتشعب دلالاتها مع انتهاكاتها ومسارات احتلالها واجتثاثها وإفراغها وتدجينها، ثم احتراقها؟ مثلما يحترق الكلام ويجثم الصمت النهائي "الذي تسعى الشفافية للإقامة فيه" (دافيد لوبروطون، الصمت لغة المعنى والوجود، ص 268).

في الأصل كانت الغابة، ومضت رحلة الانتماء في الرواية بين دخولها والخروج منها، ما بين القبائل وسلطة المخزن، ما بين أرواح ساكنتها الأصلية والوافدين اللائذين بمقاومتها وصبرها، قبل أن تصوغ صور احتراقها ملامح عالم يحثُّ الخطى إلى نهايته. ففي مقطع من الفصل الثاني نقرأ ما يلي "هي النار إذا اشتعلت في الغابة.. وأيا كان الكائن، قنفذا أو إنساناً أو حية رقطاء، فإنه لن يتحمل أكثر من مرة واحدة هذه القيامة المروعة، وإذا نجا منها فإنه سيمتلئ برمادها، ليعيش بقية حياته مُظْلماً من الداخل.." (ص 81).

اختفاءات وكوابيس

لكن الكون الروائي يُطوّع الحرائق والصراعات الغابوية والصمت وسكينة الحل، بقدر ما يحول الخروج الرعوي الكبير إلى مجرد مرتكز في لعبة تخييل أشمل، عن جدلية الحجب والكشف، اختفاءات متتالية ممتدة من بداية الرواية إلى نهايتها؛ اختفاء البيت القديم، واختفاء المرتع الأول (دوار الضبابة)، واختفاء والدة سليمان وبروزها في هيئة امرأة تلاحقه، اختفاء القنفذ "ينسي" وظهوره الزئبقي، ثم الاختفاء الملغز لبريجيت، رفيقة البطل في تجربة الغابة، في ظروف ملتبسة، ثم الاختفاء الأخير للبطل في دهاليز المعتقل السري. اختفاءات تعيد تركيب الحكاية على مقام الحلم القاتم، كابوسٌ بالأحرى لا يمنح معناه بيسر، تتيه فيه التفاصيل داخل احتمالات مدوّخة، إلى أن تصل الرواية في فصلها الأخير إلى أشبه ما يكون بمتاهة، حين يتم التحقيق مع ابراهيم لتبرير خروجه المختل إلى الغابة، وبيان سبب اختفاء بريجيت؛ تتجلى المقاطع الأخيرة في الرواية أشبه ما تكون بمقاطع مسرحية عابثة، يتقاطب فيها خطاب الحلم مع منطق البداهة والمجتمع والسلطة والحياة السوية، وتُكشف فيها أوراق الهجاء الروائي عبر صيغ العجائبي، وفي النهاية لا يعود مُهمًّا أن نعرف مصير المختفين، بقدر ما يهم أن نكتشف مصير مختف واحد هو البطل نفسه، الذي رُهن إطلاق سراحه بعودته للحياة السوية، ليختار في لحظة الوداع الأخير لكوخه الغابوي أن يتحول إلى قنفذ ينضاف إلى جحافل القنافذ الشاردة والنافرة من المدينة والغازية لها، إنها بتعبير كبير المحققين "نهاية المتاهة بالنسبة إلينا وربما نهاية الكابوس بالنسبة إليك" (ص 226).

تركيب

قد يكون التقاطب لعبة سهلة في الرواية، هي قاعدة متاحة ويسيرة التحقيق، ما بين الشخصيات والفضاءات وسجلات الكلام، بيد أنها عسيرة في بناء عوالم صورية، هي الأساس في ضمان بلاغة نثرية للرواية. هل ترتقي الروايات اليوم إلى مقام النثر؟ صعب جدا الإقرار بذلك، وحين يكون لنص روائي ما نفس نثري، فلأنه تحقق خارج قواعد التخييل المأثورة، وبِرهانٍ اختراقي داخل إمكانيات الأسلوب؛ ذلك ما تؤكده رواية "من خشب وطين" لمحمد الأشعري. ما بين مديح البدائية، وهجاء التمدن تتجلى بما هي رواية الرعوية المستحدثة والنفس الثوري وهجائية التمدن والتقنية. رواية الذكريات، وتفاصيل المدن القصية، من "تيفلت" إلى "أزرو" إلى "والماس" إلى "دوار الضبابة" إلى قبائل "زعير" و"زمّور" و"بني أحسن"... كتبت لتبجيل غابة وأسماء وإحساس أثيل بالخلاص من ضوضاء العالم، بنثرية ساخرة تعيد غسل الكلمات من درنها القديم، فتختصر ما يمكن تسميته بحكمة خريف العمر.

ناقد وأكاديمي من المغرب

سهم الناقد وكعب الثقافة

خلدون الشمعة في جديده "كعب آخيل"

مفيد نجم



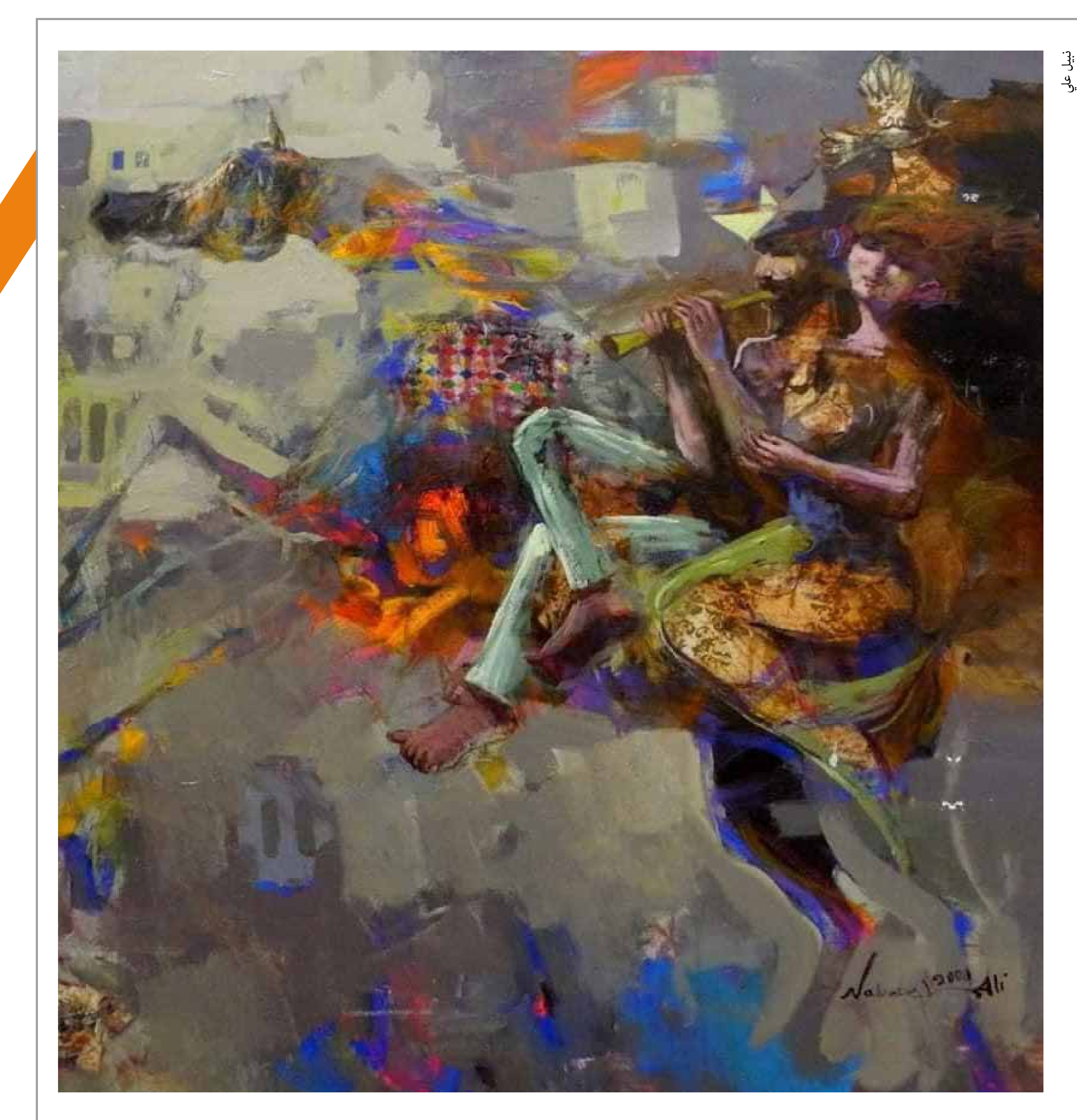
الجدل الذي ما يزال يدور داخل أروقة الثقافة العربية حول إشكالية العلاقة بين الحداثة والأصالة والشرق والغرب وما يتفرع عنها من قضايا أدبية وفكرية يعكس حالة الاستقطاب المستمرة في المواقف والرؤى والخيارات بين التيارات والنخب الثقافية العربية المختلفة لأسباب أيديولوجية وسياسية وثقافية. وإذا كانت حدة هذا الجدل قد خفتت الآن فلأن الحماس الأيديولوجي الذي كان يقف وراء تصاعد هذا الجدل تراجع حضوره في الحياة الثقافية والسياسية العربية مع انحسار مسبباته.

لكن إسهامات الناقد الدكتور خلدون الشمعة الفكرية والنقدية التي بدأت منذ سبعينات القرن الماضي ما زالت تحافظ على خطها الفكري في حوارها النقدي المنفتح والعلمي مع الثقافة والنقد الغربيين من جهة، ومع أصحاب الاتجاهات المحافظة في الثقافة العربية من جهة أخرى، رغبة في تصحيح العلاقة بين الثقافة الغربية والثقافة العربية، وتحقيق التفاعل الحي والموضوعي بينهما في سياق الرؤية الإنسانية للتطور الحضاري الذي ساهم فيه العرب بدور هام وأصيل.

***

أهم ما يميز أطروحات الناقد الطليعي خلدون الشمعة أنها كانت منفتحة على الحداثة، وفي الآن ذاته مخلصة لانتمائها الحضاري، ما جعله يخوض معاركه النقدية والفكرية على أكثر من جبهة، وما صدر من مؤلفات له خلال نصف قرن من البحث والكتابة يؤكد استمرارية هذا الموقف الذي ينطلق منه في سجاله النقدي مع الثقافتين الغربية والعربية، بغية تصحيح العلاقة مع الأولى، وتعزيز روح الإبداع والتطور في الثانية.

إن هذه الروح المنفتحة على العالم والعصر والمؤمنة بقيم الحرية والعدالة هي التي دفعت الشمعة في مرحلة اشتداد القمع السلطوي في سوريا قبل أربعين عاما إلى مغادرة دمشق إلى المنفى الذي لا يزال يقيم فيه احتجاجا على هذا التغول الأمني الذي صادر حرية المجتمع وألغى كل إمكانية معقولة لممارسة حرية الرأي والتعبير. لكن هذه المعاناة على قسوتها لم تمنعه من مواصلة انشغاله النقدي والثقافي بقضايا النقد الحديث والمعرفة والترجمة والاستشراق. ولعل نظرة على عناوين أعماله التي صدرت حتى الآن تكشف عن طبيعة هذا الانشغال المركز، وعن الموقف النقدي حيالها بما يسهم في تعميق الوعي بها، واقتراح سبل الحوار معها وحولها، لاسيما ما يخص قضية استعادة التوازن في العلاقة المختلة مع الآخر من خلال تفكيك بنية خطابه الاستعلائي وتصحيح مقولاته التي يسعى عبرها لتكريس مركزيته وفرض ثقافته ومنظومة قيمه على العالم.


نبيل علي

يعبر انشغال الناقد الشمعة بقضايا النقد الحديث والثقافة الغربية والاستشراق والأصوليات والعولمة وسواها عن رؤية حداثية متقدمة وعن موقف نقدي منها في آن معا، بعد أن ذهب العديد من المثقفين والدارسين العرب إلى التماهي مع أطروحات الحداثة الغربية أو مناكفتها العداء. لذلك عمل وما زال يعمل على تطوير هذه العلاقة وتعميقها في إطار التفاعل الحي والنقدي لكي تتخلص من معادلة التبعية والانغلاق في آن معا، ليكون في وسع المجتمعات العربية استعادة العلاقة المتوازنة بين الذات والعالم والعصر.

من هنا يمكن اعتبار كتابه الأخير "كعب آخيل: النقد الثقافي والنقض المعرفي" الصادر عن "دار ظلال وخطوط" 2021 مساهمة جديدة تنضاف إلى مساهماته السابقة في تناول قضايا النقد المعاصر والاستشراق والتراث والترجمة والأدب. إن قراءة عناوين موضوعات الكتاب يمكنها أن تدل القارئ على شواغلها الأساسية، التي توزّعت على النقد الثقافي والشعبوية والعلاقة بين مفهومي الثابت والمتحول في إشاراتها الأولى عند طه حسين، وفي تطبيقاتها اللاحقة عند علي أحمد سعيد

نبيل علي

(أدونيس) ، ومصطلح الأدب الإسلامي، إضافة إلى مفهوم المعيارية والمحو والتطريس والاستشراق الموارب والأدب واللاهوت والاستبداد الشرقي والأسطورة الفرويدية وقضايا الترجمة ومفهوم الفلسفة وقصيدة النثر.

إن أول ما يلفت نظر القارئ لهذا الكتاب هو هذا التنوع الواسع في العناوين والموضوعات ذات الطبيعة الإشكالية التي يقاربها، والتي تغطي حقلا واسعا من قضايا النقد والأدب والشعر والفلسفة وعلم النفس، ما يدل على موسوعية ملحوظة في اهتمام الناقد، ورغبة في الإحاطة والربط بين أجزاء الشبكة المعرفية للثقافة، فلا حوار عميقاً من تلك دون نظرة شمولية نحو الفسيفساء التي تتشكل منها لوحة الثقافة في العالم، ليكون في إمكان الثقافة العربية إدراك ذاتها، وتحديد موقعها من الآخر.

ينطوي اختيار عنوان الكتاب الرئيس "كعب آخيل" على مقاصد دلالية في حين يأتي العنوان الثاني مكملا له لكي يوضح معناه ويشرحه، فهذا العنوان الذي هو استعارة رمزية مستمدة من الأسطورة الإغريقية يتضمن كما يشير المؤلف محو قرين الانكشاف في مواجهة الحقيقة المعرفية لأجل البحث عن يقين، إحلال النقد المعرفي محل النقد الأدبي باعتبار النقد تأويلا والبرهان نقضا، بهدف الوصول إلى وضع النقد الأدبي قبل أن يتحول إلى نقد ثقافي على محك النقد المعرفي.

لكن الناقد وعلى الرغم من هذا العنوان الفرعي يقدم طيفا من القراءات في قضايا مختلفة تشغل مساحة هامة في الثقافة والنقد والأدب والمعرفة. ففي دراسته حول النقد الثقافي يوجز أهم المعايير السائدة حول هذا النقد تتجلى في غياب التعيين التاريخي لبداية هذا النقد عربيا لذلك يعتمد على نظرية إدوارد سعيد القائلة بوجود بدايات لهذا النقد وليس بداية واحدة.

كذلك يميز الناقد بين مفهومي البداية والأصل باعتبار أن الأصل يحيل على مفهوم قداسي عاطفي وأسطوري. كما يميز بين النقد الأدبي والتنقيد كتوطئة أو فسحة افتراضية، كما يقترح، لكي تشكل نقلة معرفية كاملة في النقد الشامل التنفيذ. ولأجل تحقيق الغايات في استيضاح أصل المفهوم ومعناه تقوم هذه الدراسة على الشك والسؤال كبؤرة في تناول العلاقة الإبستمولوجية بهذا الأصل ودلالته بين كل من النقد الأدبي والتنقيد وبين مفهوم الأزمة.

في موضوع العولمة الأولى وأدب الرحلة ينطلق من السؤال حول حقيقة شيوع المصطلح في النصف الثاني من القرن الماضي انطلاقا من دراسة واسعة في كتب الرحالة العرب وطريق الحرير الذي كان يربط أقصى الغرب بأقصى الشرق. إن أهمية دراسة هذه المخطوطات تنبع من الخزين الأنثربولوجي والأسطوري والفينولوجي الذي تحتوي عليه ما يشكل مرجعا مهما يستوجب العودة إلية خاصة وأن هذه المؤلفات تحتفي بالعلاقة بالآخر بشكل لافت.

ويفرد الناقد في موضوع الأدب واللاهوت مساحة واسعة لمناقشة مقولة الثابت والمتحول عند أدونيس بوصفها ذات منزع اختزالي أيديولوجي غير مطابق للتاريخ. وفي هذا السياق يحاول فحص بعض خصائص جدلية الاتباع والإبداع من حيث الأصل المعرفي المغفل كما ظهرت عند أوغست كونت والتي أغفل أدونيس ذكرها، على خلاف ما قام به طه حسين في كتابه "ألوان" الذي ورد فيه للمرة الأولى مصطلح "الثابت والمتحول"، وحيث يحتل فيه كونت موقعا مركزيا على صعيد تطبيق

هذه الجدلية على الأدب العربي.
إن الحدود بين الثابت والمتحول كما يراها الناقد لا يمكن أن تقوم على الفصل التام بل الافتراضي لوجود تداخل بينهما يتسرّب بموجبه الثابت إلى المتحول والمتحول إلى الثابت، الأمر الذي يجعل أدونيس يدشن وصاية فقهاء تمثل الحداثة فيه بقرمطية تعيد إنتاج الاشتراكية والصوفية وأنسنة الوجود. وهذه هي المرة الأولى، ربما، التي يشير فيها ناقد بإصبعه إلى مصدر أصل لمصطلح سيرتبط باسم أدونيس ويشتهر به هو "الثابت والمتحول"!

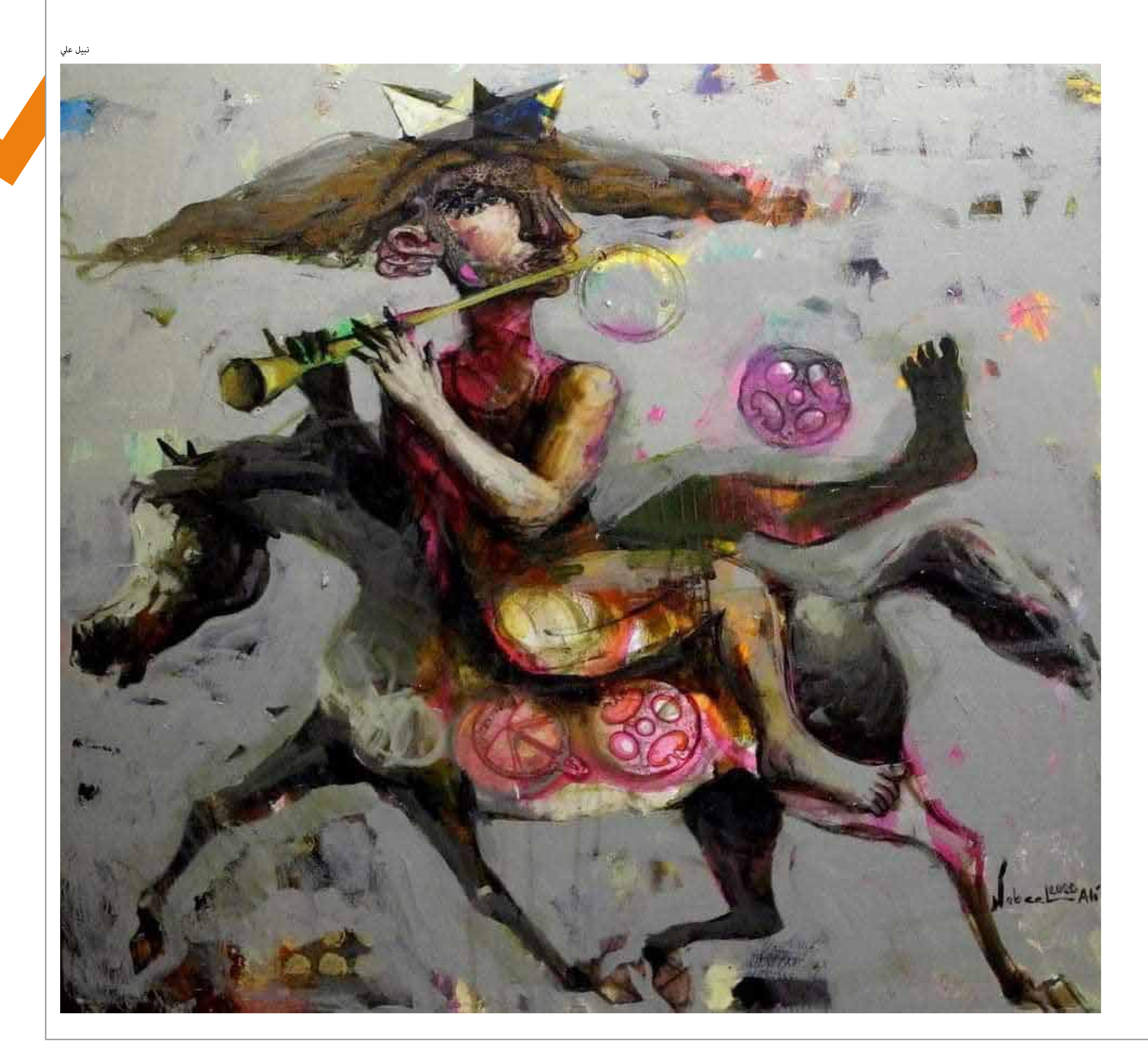
ويبحث الناقد مسألة ظهور التيارات الشعبوية بوصفها ظاهرة آخذة في الاتساع تعتمد على البلاغة والبيان على حساب العقل والحوار وتستخدم القولبة والتنميط السلبي لتحقيق أهدافها. إن هذه الظاهرة التي تعود بجذورها إلى القرون الوسطى تدل على الجهل بالآخر كما ظهر ذلك في كتابات الغربيين آنذاك من حيث نمذجة الصورة وقولبتها والتي ما تزال قائمة حتى زمننا الحاضر.

وتأخذ القضايا النقدية مساحة أوسع يناقش فيها الشمعة مسألة المعيارية انطلاقا من تعريف إدوارد سعيد لهذا المفهوم الذي يدمجه النقاد بالكتابة بطرائق تمنح الأدب والفن أهميته ودلالته. إن هذا الفهم يبدو مشوشاً في حالة نقد الشعر العربي التي تتسم بغياب المعيار وحضور الافتعال، أو حضور الأيديولوجيا وغياب النص، ما يحيل الشعرية العربية إلى مجموعة من الثنائيات المتقابلة تتمثل في الأنا والآخر، والداخل والخارج، والفصل والوصل. الناقد الشمعة يرى أن هذه القضية تمتد إلى مسألة الجدل المستمر حول التراث والحداثة، والسبب في ذلك هو غياب المعيارية ذات الحمولة المعرفية الصادرة عن النص مباشرة. ولحل هذه الإشكالية يجد في نظرية إدوارد سعيد في البنوة والتبني، الموروث والمكتسب، ما يعين على التأسيس لمعيارية نقدية شديدة الصلة بالنصوص الشعرية.

وفي قضايا الأدب والنقد يتناول تقنيتين غير مألوفتين في النقد العربي هما تقنيتا البطء والسرعة في السرد القصصي والشعري. ويقارن بين الناقد العربي المعاصر المصرّ على التمذهب، وبين ميداس في الأسطورة الإغريقية الذي دفعه جشعه إلى أن يتمنى تحويل كل شيء إلى ذهب، حتى لم يعد يستطيع أن يقضم تفاحة أو يتجرع كأس ماء. وفي هذا السياق يتوقف عند الفكرة التي شاعت في النقد الأدبي المعاصر عن العلاقة بين الثورة والأشكال الأدبية التقليدية بوصفها استجابة لحركة التاريخ ما يقتضي التلازم بين تطور المجتمع وتطور تقنيات الكتابة. وكرد على هذه الدعاوى يتوقف الناقد عند قضية الصدق الفني والأصالة من خلال مفهوم المعاصرة. ويتخذ من تجربتي جمال الغيطاني ويوسف القعيد مثالين يكشفان عن السعي لإيجاد تقنية تستمد أصولها من الحياة والتاريخ العربيين بدلا من الاعتماد على التقنية القصصية العالمية. إن السرعة في السرد كما تتراءى لخلدون الشمعة يجرى توظيفها في خدمة التشويق وليس لخدمة جوهر القصة على خلاف البطء الذي يعكس إيقاع الحياة في الزمن الماضي. ويخلص الناقد من دراسته هذه إلى أن النقد العربي المعاصر ما زال أسيرا للمفاهيم المستمدة من ثقافة النقد الغربي.

ناقد من سوريا مقيم في برلين

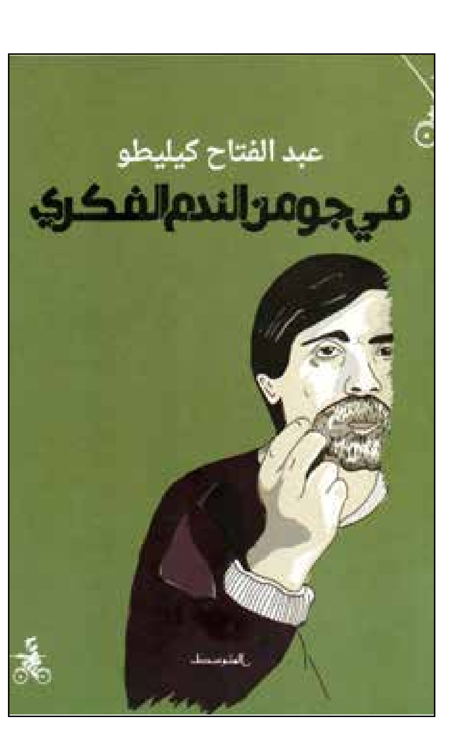
نبيل علي



سرقات كيليطو

مخلص الصغير

يتماهى عبدالفتاح كيليطو مع أصدقائه من الكتاب القدامى كما المحدثين.. لكن، ومهما بقي صاحبنا منشغلا بصداقة ثيرفانطيس وشكسبير وكافكا وبالزاك وبورخيس وبارت، وأقرانهم، سوى أنه يظل أكثر انجذابا إلى أسلافه في تاريخ الأدب العربي الكلاسيكي، من الجاحظ إلى التوحيدي، ومن الهمذاني إلى المعري، ومن ابن حزم إلى ابن رشد، ومن ابن عربي إلى ابن الزيات المغربي.



لم ينشغل عبدالفتاح كيليطو بأعمال هؤلاء وعوالمهم فقط، لكنه تأثر بأساليبهم، واستلهم صيغهم السردية وطرائقهم في الكتابة، حتى وهو يؤلف بالفرنسية... وهنا، ربما، وَرِثَ عنهم واحدة من "أخلاقيات" الكتابة العربية التراثية الخلاقة، وهي "السرقات الأدبية"، كيف لا، والحال أنها التهمة النبيلة التي لم يحظ بشرفها إلا قلة قليلة وغالية، منذ امرئ القيس مرورا بحسان حتى الفرزدق، ومن البحتري وأبي تمام وأبي نواس إلى غاية المتنبي.

فعن منشورات المتوسط صدر في ميلانو الإيطالية كتاب جديد لعبد الفتاح كيليطو بعنوان "في جو من الندم الفكري". وهو عنوان أخذه المؤلف، حرفيا، من مقولة لفيلسوف الشعريات والقطائع الإبستيمولوجية غاستون باشلار، مثلما أخذ عنوان كتابه السابق من فرانز كافكا، وهكذا... ذلك أن "الفنان الجيد يستعير، أما الفنان العظيم فيسرق"، كما يقول بيكاسو. وسرقات كيليطو ليست سرية، بل هي معلنة ومدونة في كتبه، بدءا بالاستهلالات التي يُصَدِّرُ بها أعماله، ومنها كتابه هذا الذي يتضمن المقطع الذي نهل منه عنوان الكتاب، منسوبا إلى باشلار، ومطلعه "إذا ما تحررنا من ماضي الأخطاء، فإننا نلفي الحقيقة في جو من الندم الفكري". ألم يقل غاستون باشلار في سياق آخر "إن تاريخ العلم هو تاريخ الأخطاء"؟، مثلما يخبرنا كيليطو في لقاء سابق معلنا "أن تكتب معناه أن تخطئ". (مخلص الصغير، مجلة ثقافات، مارس 2016).

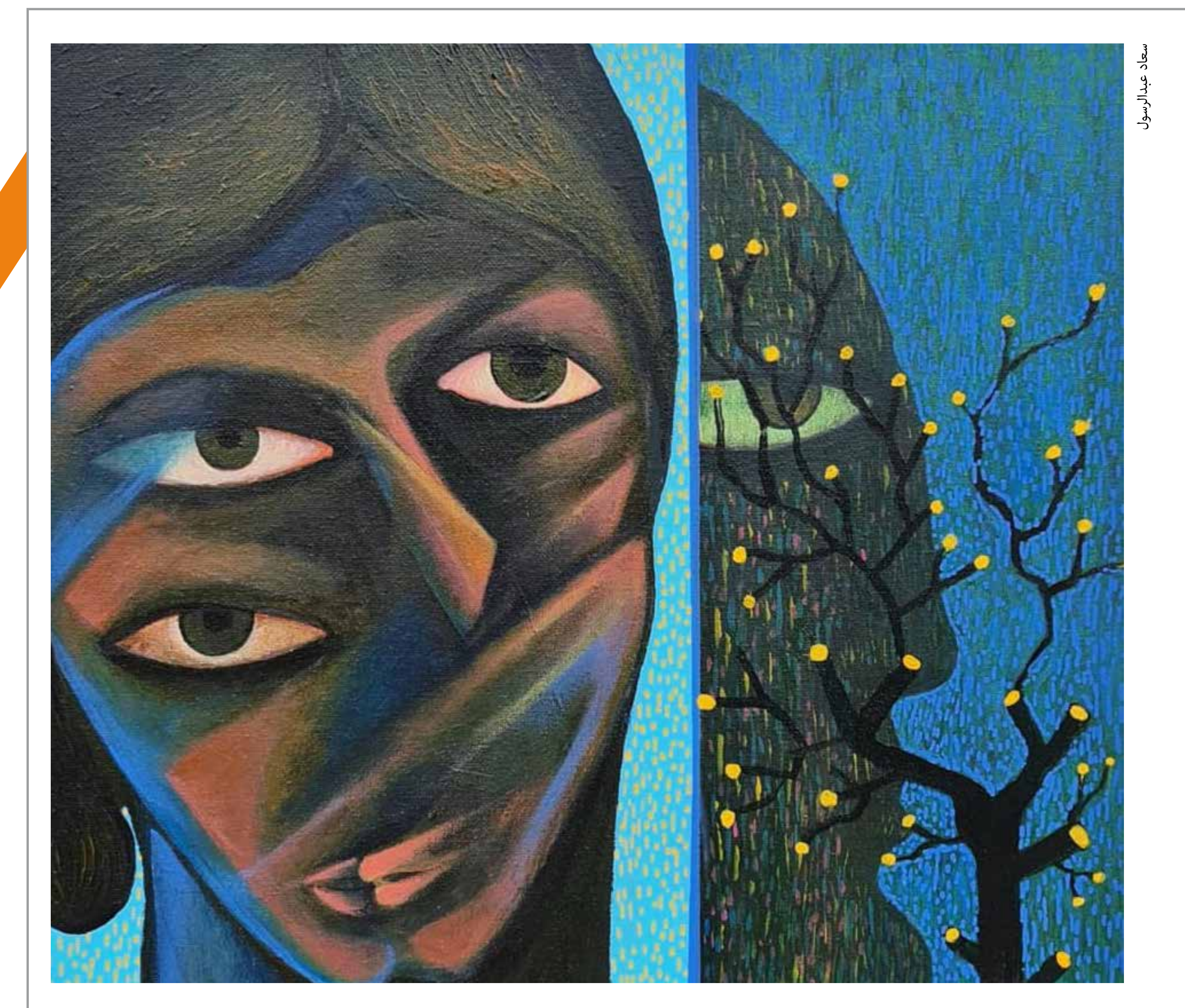
سيرة قارئ

في جو من الندم الفكري، يكاشفنا الناقد المغربي عبدالفتاح كيليطو وهو يكشف عن أسرار صنعته النقدية كما الأدبية، سواء بسواء. فمنذ مطلع كتابه الجديد يحدد المؤلف جوهر الفرق بين الناقد وصاحب الكتابة الأدبية. فالأول يكتب باسمه الشخصي، ويتحمل عبء ما يقول مباشرة، بينما يخاطب صاحب الكتابة الأدبية قارئه بصفة غير مباشرة، لأنه ينسب الكلام إلى رواة وإلى شخوص آخرين... وكذلك كان كيليطو، صاحب كتابة أدبية، في تجربته النقدية، كما في أعماله التخييلية السردية.

يحكي كيليطو في هذا الكتاب سيرته، أو "سيرة القارئ كيليطو"، منذ أدرك أن في استطاعته مطالعة كتاب بمفرده، "وبالتالي قراءة كل الكتب المتاحة. إنه مكسب تحرزه وحدك، دون أن يساعدك أحد، لا المعلم ولا الأم ولا الأب ولا الأخ الأكبر". وهنا، تبدأ مرحلة جديدة في حياة الإنسان عندما ينتهي من قراءة الكتاب الأول، فيشرع في البحث عن كتب أخرى لاستئناف شغف القراءة، "وإذا بك تخصص وقتك كله للأدب، فيرافقك منذ صغرك ولا تتصور الوجود دونه". يفتح كيليطو أمامنا خزائن ما قرأ في طفولته، من النصوص الفرنسية أو المترجمة إليها، في مقابل النصوص العربية. كأني به يواصل كتابة تاريخ القراءة، ذلك المبحث الذي أسس له تلميذ بورخيس ألبيرتو مانغيل، وهو يعتبر أن "التاريخ الحقيقي للقراءة هو في الواقع تاريخ كل قارئ مع القراءة".

يذكرنا كيليطو بواقعة طريفة في سيرته مع الكتب، حين تعرف إلى الآداب الأنجلوسكسونية عن طريق الفرنسية، بينما تعرف إلى الآداب الفرنسية عن طريق اللغة العربية، حين قرأ للمنفلوطي، والذي كان ينقل قصصا فرنسية لم يقرأها في الغالب، ولكنه كان يسمع بها شفاهة، ثم يحرر ما بدا له، ولكن بأسلوب متميز جعله يفرض نفسه كمؤلف أصيل. مثلما يذكرنا المؤلف بتجربة أخرى في القراءات الأولى، لمّا قرأ الأدب الأميركي بالفرنسية، فطالع عوالم وأمكنة لا يعرفها، وبدا له أن الروايات الأميركية، مثلا، إنما تدور في فضاءات موحشة وبحار نائية...

بعدما ألف مانغيل "تاريخ القراءة"، قدم لنا أكثر من كتاب عن سيرته كقارئ، أخص بالذكر كتاب "يوميات القراءة"، ثم كتاب "فن القراءة"، وفيه يؤكد أن


سعاد عبدالرسول

الإنسان حيوان قارئ، وأن القراءة هي التي تميز الإنسان عن غيره، إنها جوهر الكائن الإنساني.

المهنة قارئ

هذا الولع بالقراءة منذ الطفولة هو الذي رسم مصير الطفل كيليطو وحدد مستقبله، فكان من الطبيعي أن يمارس مهنة تدريس الأدب، كما يقول. وبينما تخصص صاحب "الأدب والغرابة" في الأدب الفرنسي، سوى أنه سيعد أطروحة حول مقامات الهمذاني والحريري. هنا، يستأنف كيليطو سرقاته، حين يخبرنا أن أحد الباحثين (لا أتذكر اسمه ولا سياق إشارته، أتذكر فقط أن النص كان بالإنجليزية)، كتب قبل مدة أن مقامات الحريري الخمسين كادت تكون رواية لو راعى فيها مؤلفها ترتيبا زمنيا محكما... ثم يستعرض كيليطو طرح الباحث، وهو يشبّه المقامات بالرواية الشطارية الإسبانية، مثلا، قبل أن يخلص إلى أن الحريري كاد يكون كاتبا أوروبيا، وأنه كتب ما يشبه وعدا بالرواية. هكذا، ينسى كيليطو الباحث ودراسته عن الحريري، لـ"يسرق" أفكاره ويقدمها لنا في صيغة مبتكرة. ألم يقل خلف الأحمر لأبي نواس إن عليه أن يحفظ ألف بيت من الشعر، فلما حفظها طلب منه أن ينسى ما حفظه حتى يكتب...

يحدثنا المؤلف في "سيرته" أيضا، عن فشله الموفق في مجال اللسانيات وإعمالها في تحليل النصوص الأدبية. ويقر صاحبنا بأنه لم يجد نفسه مؤهلا للخوض في التنظير اللساني والأدبي، رغم أنه أفاد كثيرا من أعمال المتخصصين في هذا المضمار. كما يقر بأنه عجز عجزا واضحا عن كتابة دراسة رصينة وفق المعايير الجامعية المعهودة.

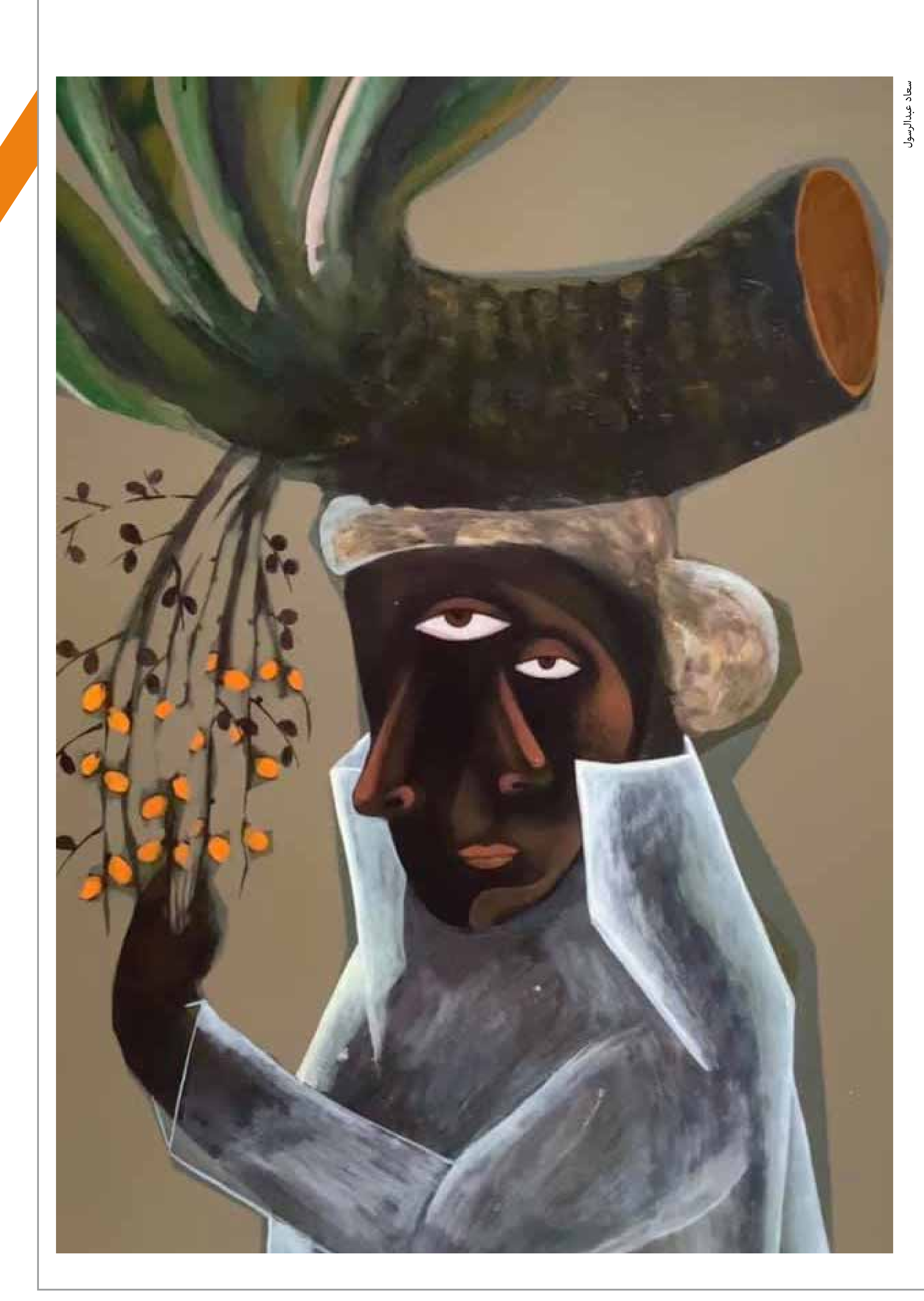
كما أنني، يقول المؤلف، "لست قادرا على تأليف بحث مستفيض لموضوع ما في فصول متراصة البناء". ليذكرنا هنا بقصة فشل الحريري في كتابة رواية منسجمة الحكايا متصلة الفصول... وهذا ما يحدد اليوم "أسلوبية كيليطو"، وطريقته الخاصة في الكتابة النقدية، القائمة على الاستطراد والحكي، وإعمال التأويل في القراءة والمقارنة والتحليل. ونكاية في تواضع كيليطو هذا، يمكن أن نسوق ما أورده المفكر عبدالكبير الخطيبي، وهو يقدم كتاب "الأدب والغرابة" لكيليطو، معتبرا أن هذا "المتواضع" بقدر ما "يتمثل نظريات ومناهج التحليل، يتحتم عليه بأن يكون أديبا، وذلك باستبطان الأشكال الإستطيقية لتحليله، حتى يتمكن، ليس فقط من الحديث عنها بدقة، بل، من أن يصبح فنا للكتابة الخصوصية"... ما أسماها الخطيبي "كتابة نقدية بالمعنى العميق".

ولئن كان صاحب "لسان آدم" قد جرى مَجْرَى المؤلفين المغاربة القدامى في الاستطراد والتداعي الحر آناء الكتابة وحين التأليف، لكنه يرفع هذا الأسلوب الرفيع إلى الجاحظ، وهو سيد المستطردين من المؤلفين العرب. وكان الجاحظ قد برر هذا الاختيار الأسلوبي في أكثر من سياق، لَمّا أرجعه إلى تخوفه الشديد من أن يمل القارئ من رتابة الخوض في الموضوع الواحد والإطناب والتفصيل الممل. يشبّه كيليطو مذهب الجاحظ بمذهب أبرز كتاب عصر النهضة في فرنسا، وهو ميشيل دي مونتين، الكاتب الذي رافق الملك شارل التاسع، وكتب أدب الاستطراد الكلاسيكي، على طريقة الكتابة بالقفز والوثب، بتوصيفه. (انظر كتاب: "الكتابة بالقفز والوثب" لعبدالسلام بنعبدالعالي، منشورات المتوسط، ميلانو، 2020).

علاقة بالجاحظ، كان هذا الموسوعي العربي أول من تحدث عن السرقات الأدبية، وقد عرض لها "طردا" في كتاب "الحيوان"، لما عقد فصلا عن "إغارة الشعراء على المعاني"، مقرا بأن "المعاني الأصيلة كلما سبق إليها شاعر سرقها الذين يأتون من بعده. إذ لا يعلم في الأرض شاعر تقدم في تشبيه مصيب تام، وفي معنى غريب عجيب، أو في معنى شريف كريم، أو في بديع مخترع، إلا وكل من جاء من الشعراء من بعده، أو معه، إن هو لم يعد على لفظه فيسرق بعضه أو يدعيه بأسره". بهذا المعنى "الخلاق" يمكن الحديث عن سرقات كيليطو، وهو يغريك أيضا بسرقته، كلما تحدثت عن عمل من أعماله.

ليالي كيليطو

يشرع كيليطو في تأليف كتاب جديد، فيعقد الفصل الأول أو الثاني لموضوعه. يقيم مقارناته بين الجاحظ وكافكا، بين المعري وبورخيس، بين فن المقامة وفن الرواية، وهكذا... ثم سرعان ما يعود إلى موضوعه الأثير، وإلى نصه المرجعي، ألا وهو نص "ألف ليلة وليلة". هكذا صار شأنه في مصنفاته وتآليفه النقدية الأخيرة. لا ينام كيليطو ولا يرقّ له جفن ما لم يستحضر الليالي، ما لم يستمع لحكاية، وما لم يستمتع بها. سبق أن شَبَّهْتُ هذا الناقدَ بشهريار. كل ناقد هو شهريار بمعنى ما، لا يمكن أن ينام ما لم يستمع إلى حكاية، كي ما يحللها حينما يدركه النهار. في هذا الكتاب يطرح كيليطو سؤالا من هذا القبيل: لماذا لا ينام الناس في الحكاية؟



سعاد عبدالرسول

لماذا لا ينام شهريار ولا تنام شهرزاد وأختها دنيازاد. في ترجمة أنطوان غالان، وهي أول ترجمة لليالي تعود إلى بداية القرن الثامن عشر، يكتشف كيليطو رواية ترجمية أخرى، تقول إن دنيازاد كانت توقظ أختها لكي تروي الحكاية. وفي جميع الحالات، يستيقظ من يروي الحكاية ومن ينصت إليها، ولا أحد ينام في الليالي.

في الفصول الموالية من هذا الكتاب، يعود كيليطو ليتوقف عند ألف ليلة وليلة أكثر من مرة، على عادته في جل كتبه. يتحول كيليطو إلى "شهريار نقدي"، وهو يسعى في سماع حكاية أخرى من الليالي حتى لا ينام. لا يرتد له جفن، وهو يؤول الليالي من جديد، ويعيد ما كتبه السابقون، ويقارن مع ما كتبه الآخرون، فإذا لم يجد ما "يسرقه" من هؤلاء وهؤلاء، يسرق من دراساته السابقة، لأن الناقد الجيد يستعير، أما الناقد العظيم فيسرق، كما تقدم مع بيكاسو. في كل مرة يقدم كيليطو قراءات وتأويل جديدة لليالي، ولغيرها، وهو يعترف أحيانا، بل كثيرا، و"في جو من الندم الفكري"، بأنه طالما أخطأ، وما كان ليكتب لو لم يخطئ...هكذا، يعيد كيليطو قراءة الليالي من جديد، استنادا إلى رؤية جديدة، أو تمثل آخر، أو طبعة أو ترجمة أخرى... وذلك حتى لا تنام شهرزاد ومن معها، وحتى لا تنام الحكايات وتطمئن إلى متعة واحدة. ذلك أن "النص جمال نائم يوقظه القارئ"، بتوصيف أمبرتو إيكو.

يختم المؤلف كتابه هذا بالحديث عن الليلة الأخيرة من الليالي، أي الليلة الواحدة بعد الألف. هي حكاية تنسبها شهرزاد إلى شخص آخر، فيرد عليها شهريار "الحكاية التي حكى إليك صاحبك تشبه لحكاية ملك أنا أعرفه"، كما وردت في طبعة ماكسيمليانوس. ثم ينتبه شهريار إلى أن الحكاية إنما هي حكايته هو، وقد روتها له شهرزاد بضمير الغائب... ثم أعادت على مسامعه القصة الأولى من الليالي، أي القصة الإطار، حيث "غدت القصة الأولى هي الأخيرة، واختتم الكتاب بدايته".

ينسى كيليطو أو يتناسى الليلة الثانية بعد السثمئة، والتي تحكي فيها شهرزاد حكاية شهريار بشكل مباشر، تقريبا. وهي الحكاية التي يقول عنها بورخيس "أليس رائعا أن يستمع الملك شهريار إلى قصته هو على لسان شهرزاد؟". تروي شهرزاد في هذه الحكاية أن ملكا اختلى بجارية فوجدها بكرا، وأغرم بها، لكنها لم تتكلم في حضرته، فازداد ولعا بها، وأسرّ لها بأنه يتمنى أن تنجب منه ولدا يرث المُلك من بعده. فلما تكلمت وأخبرته أنها حاملة منه، فقال "الحمد لله الذي منّ علي بأمرين كنت أتمناهما، الأول كلامك، والثاني إخبارك إياي بالحمل مني". هكذا، كان الملك متشوقا إلى سماع كلام الجارية، والاستمتاع بحكاياتها، قبل سماع خبر الحمل، الذي سيضمن للملك الاستمرارية والخلود.

لنعد إلى الليلة ما بعد الأخيرة، والتي تحكي هي الأخرى حكاية الملك شهريار. فلو لم يستيقظ شهريار من سكرته لأعادت شهرزاد كل ما سبق أن حكته من الليلة الأولى إلى الأخيرة. هكذا، يقع المتلقي تحت تأثير الحكاية و"تخدير" الراوي، فلا يستيقظ من سكرته، ولا ينام. وفي كل ليلة يدخل أحدهم ليسرق الحكاية، ويرويها من جديد.

كاتب من المغرب

سعاد عبدالرسول



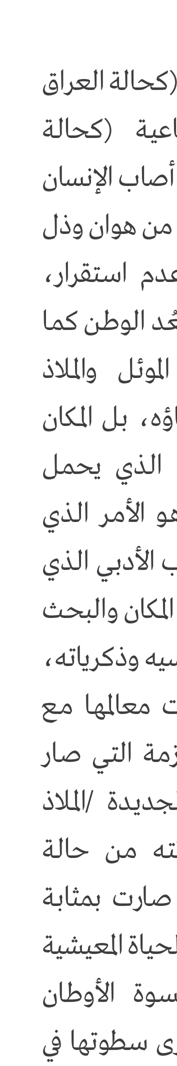
جنة الغرب التي صارت جحيمًا

"الوقائع المربكة لسيدة النيكروفيليا" لحازم كمال الدين

ممدوح فرّاج النّابي



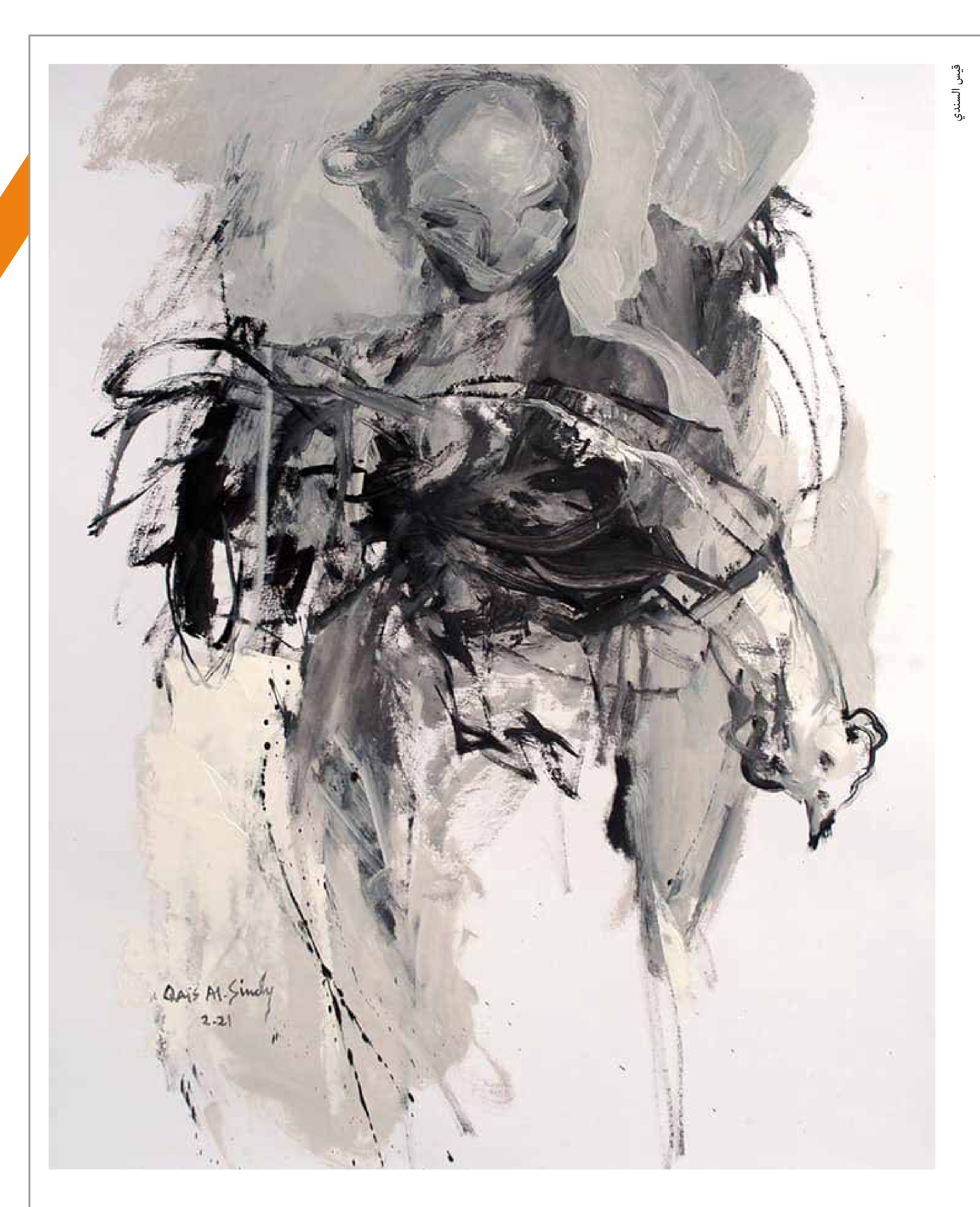
لعبت المتغيرات السياسيّة التي أعادت تشكيل المنطقة العربية في الحقبة الأخيرة، بدءًا من حرب الخليج الأولى ثم الحرب على العراق، وصولاً إلى الحرب السورية، والحرب في اليمن والإبادة الجماعية التي حدثت في إقليم دارفور والحرب الأهلية في الصومال، دورًا فاعلاً في تشكيل طبوغرافية المكان من ناحية، ومن جانب آخر في تشكيل هوية الإنسان العربي، الذي لجأ كحلّ وحيد لمقاومة استبدادية الأنظمة العربية إلى اتخاذ الهجرة واللجوء كمنقذ له من الوقوع ضحية لأجهزة الدكتاتوريين الأيديولوجية.



كان لتأثير الهجرة الفردية (كحالة العراق نموذجًا) أو الجماعية (كحالة سوريا) نتائجهما السلبية في ما أصاب الإنسان العربي (من المحيط إلى الخليج) من هوان وذل واغتراب وغربة ومطاردة، وعدم استقرار، وافتقاد معنى الأوطان، فلم يَعُد الوطن كما صورته الأغنيات العاطفية المؤئل والملاذ والحضن الذي يحتمي به أبناؤه، بل المكان القاهر والطارد في آن واحد، الذي يحمل عذابات الإنسان وأوجاعه، وهو الأمر الذي انعكس - برمّته - على الخطاب الأدبي الذي تفاعل مع حراكية الهروب من المكان والبحث عن بديل يجتر فيه الإنسان مآسيه وذكرياته، فتكوّنت سردية بديلة تحددت معالمها مع إشكالية الوضع الجديد، والأزمة التي صار عليها الفرد في المجتمعات الجديدة /الملاذ (وفقًا لتصورهم)، بما أحدثته من حالة الانقسام بين الحنين لأوطان صارت بمثابة أغلال وقيود بسبب المعاناة في الحياة المعيشية وعدم الشعور بالأمان، وقسوة الأوطان البديلة التي مارست هي الأخرى سطوتها في التنكيل والتغريب والقهر بكافة أشكاله المادي والمعنوي.

بين المنفَى واللجوء

وبصفة عامة لم يعد المواطن (الهارب أو اللاجئ) مُرحَّبًا به داخل الأوطان الجديدة، وفي المقابل لم يتضاعف شعوره بالانتماء إلى الأوطان الأصلية، بل على العكس تمامًا، صارت الأوطان القديمة مجرد ذكريات عن القهر والمطاردة والتنكيل، وفي بعضها مجرد مقابر أو توابيت إلكترونية - كما عبرت رواية "النبيذة" (2017) لإنعام كجه جي - للراحلين. ومن ثم لم ينفصل الخطاب الأدبي الناتج عن كُتّاب قرروا الهجرة أو اللجوء إلى أوطان بديلة عن تلك المعاني التي راحت ترسخ وتشكّل وعي الإنسان العربي في موطنه الجديد، وهو يرى مأساته تتضاعف، فاطّرد في كتاباتهم ما يشير إلى معان تتجاوز مسألة الاغتراب والمنفى التي كانت ثيمة أساسية في سرديات الستينات والتسعينات من قبل كُتّاب سجّلوا تجاربهم في المنافي بعدما ضاقت بهم رحابة أوطانهم، على نحو ما رأينا في سرديات الطيب صالح "موسم الهجرة إلى الشمال" (1967)، وحليم بركات "طائر الحوم" (1988)، وبهاء طاهر "الحب في المنفى" (1995)، وفيصل عبدالمحسن "عراقيون أجانب" (1999)، وإبراهيم الدرغوثي "الدراويش يعودون إلى المنفى" (1998)، وإبراهيم نصرالله " طيور الحذر" (1999)، وأبوالمعاطي أبوالنجا



قيس السندي

"العودة إلى المنفى" (1999) والحبيب السالمي "عواطف وزوارها" (2013)، وعلي بدر "الكافرة" (2015) وغيرها من مرويات تعكس – بصورة أو بأخرى – محنتي اللجوء والمعاناة اللتين يعانيهما الإنسان العربي في الأوطان التي شكّل مخيال الحلم الأميركي (حُلم جنة الغرب) الذي كان سائدًا في أوائل الثمانينات يوتوبيا جديدة لأفرادها، لكن كانت الصدمة؛ فأضحت الأوطان الجديدة/البديلة وكأنها تعاقدت مع الأوطان المهجورة بعقد ضمني، على استمرار تغريبة هذا الإنسان، والعمل على محو هويته، فصارت الجنة بمثابة الجحيم، ولكن هذه المرة هو الذي اختارها بعكس الأوطان المهجورة التي كان ينتسب إليها بأفعال قدرية كالميلاد والنشأة وغيرها.

الفارق بين سردية المنافي وسردية اللجوء المتأخرة، أن الهجرة أو اللجوء كانا في السردية الأولى لأسباب مرتبطة بالحروب التي تجرعتها المنطقة العربية منذ احتلال فلسطين عام 1948 مرورًا بنكسة حزيران وما أحدثته من أزمة هوياتية وفقدان للثقة، أما اللجوء في السردية الثانية فكان بفعل وطني بامتياز بعد توغل قبضة الدكتاتوريين في الحكم، وتنكيلهم بكل الأصوات المعارضة، أو بسبب عودة الاستعمار من جديد ولكن بمصطلحات جديدة تناسب إيقاع العصر، كالدفاع عن الديمقراطية، أو محاربة الإرهاب.

الوطن المقبرة

في رواية العراقي المهاجر إلى بلجيكا حازم كمال الدين "الوقائع المربكة لسيدة النيكروفيليا" (دار فضاءات، بالأردن – 2020) نتلمس ملامح صورة مأساوية لفعل اللجوء، فالرواية تصوّر مآل اللاجئ العربي بنكبة جديدة لا تقل مأساة عن حاله قبل اللجوء، فاللاجئ منتهكة آدميته، ومفروضة عليه شروط لاإنسانية، ويعيش في مسغبة حقيقية، يده ممدودة للمساعدات المكبّلة بشروط مجحفة، وإرادته مسلوبة خاضعة للتوجهات الفوقية التي يفرضها الطرف الأقوى على الضعيف.

الرواية وهي تصور بشاعة فعل اللجوء الذي لم يعد ترفًا كما كان من قبل، بل صار ضرورة تفرضها الظروف اللاإنسانية التي يعاني منها العراقيون والسوريون (الآن بعد الأحداث الأخيرة)؛ تدين السياسات العربية الوحشية، وحالة القمع التي تفرضها الأجهزة الأمنية ويدها الباطشة من جهة، وفي نفس الوقت – من جهة ثانية – تدين السياسات النزقة التي أدخلت الشعوب في أتون حروب لا ناقة لهم فيها ولا جمل، لكنهم اكتووا بنارها بفقد الأبناء في الجبهة، أو بالاضطرار إلى الهجرة والهروب من جحيم الفقر والصراعات الطائفية، والتنظيمات التكفيرية، هكذا كان فعل اللجوء بمثابة نتيجة طبيعية للسياسات الخاطئة التي مورست على الشعوب المغلوبة وهذه المرة ليس بفعل الاستعمار وسياساته التنكيلية وإنما – مع الأسف – بأيادٍ وطنية، اللافت أن اللجوء (أو الهجرة) لم يكن حلاً للمأساة بل فاقم (/ ت) المأساة على نحو ما تُصوِّر الرواية قصة بطلة الرواية وزوجها (الملقب بالرئيس) اللذين فرّا من مطاردة الأنظمة الاستبدادية في العراق إلى بلجيكا (المكان الحُلم)، فوقعا في حبائل منظمات اللجوء وشروطها اللاإنسانية، ثم في شراك مافيا الاتجار في المخدرات والبشر.

تقدِّمُ الرواية بطلا الرواية على أنهما ضحيتان للأنظمة الاستبدادية، ثم في مرحلة لاحقة تجعلهما ضحايا الظلم الذي وقع على الزوج عندما قدم طلب اللجوء، فبطلة الرواية امرأة أو فتاة فشلت في البحث عن الأحلام الرومانسية في وطنها، غادرت وطنها لحظة "إبصار أحلامها تغرق في طوفان الهباء" (الرواية: ص 48). تنتمي إلى أسرة متناقضة أيديولوجيا، علمانية ملحدة، وفي الوقت ذاته تطلب الشفاعة من الله؛ فأسرتها دينيّة ظاهريًّا وماركسيّة باطنيًّا، ماركسيتها ولدت من "البحث عن العدل الذي استشهد من أجله الحسين" (الرواية: ص 50)، وهو الأمر الذي انعكس على شخصيتها، فصارت تجمع بين النقيضين، فتصف نفسها بأنها "الملحدة تتشبع بالإيمان"(الرواية: ص 131).

بسبب هذا التناقض على مستوى التكوين الفكري والأيديولوجي المشكّل لمجتمعها من جانب، وما نشأت عليه في أسرتها من جانب ثانٍ، خايلها – ظن أقرب إلى اليقين – منذ طفولتها، بأن الوصول إلى الغرب بمثابة العثور "على التوازن ما بين العمر العاطفي والعقلي".

متاهة سردية

يبدأ السرد ببطلة الرواية وهي محجوزة في بيت خفي من ضواحي المدينة القديمة في "خينت"، تُقدَّم كسلعة لراغبي المتعة من الشواذ، ومفضّلي جماع الأموات (النيكروفيليا)، ثم ينفتح الخطاب السردي على تفاصيل أسباب هذا التواجد، وحكاية هروبها من بلدها، لائذة بجنة الغرب، فتسقط في جحيم لا مثيل له، وسط عصابات بيع الأجساد التي بدأت مبكرًا مع خالها الذي استباح جسدها لنفسه تحت



قيس السندي

تعريشة الكروم على صوت نباح كلبها لوسي.

هكذا يدخلنا الراوي في متاهة سردية غاب فيها اسم البطلة، الذي لا يظهر إلا متأخرًا في الباب الخامس، حيث تُعرّف بنفسها في مضمار استغاثة بصوت تنامى إليها من وراء الجدران هكذا "يا أخت أنا داليا رشدي لاجئة عراقية" ويبدأ الراوي عبر صوت الأنا في إزالة اللبس عن هويتها، فنعرف أنها من مواليد بابل عام 1978، يسارية معارضة هربت مع زوجها أيام حكم الرئيس صدام حسين، حاصلة على ماجستير في التمثيل من كلية الفنون الجميلة، كما أنها كاتبة روائية.

هكذا يفصح السرد عن هوية تلك المجهولة التي كان التعامل معها على أنها جسد في غرفة يمارس عليها البغاء، مع بعض الشذرات التي تتسرب من الهلوسات هنا وهناك عن ماضيها. لكن مع الباب الخامس، تبدأ صورة المجهولة في الانجلاء وتنكشف هويتها في سرد ذاتي/اعترافي يتضمن نقمتها على ما شعرت به أثناء اللجوء، حيث المعاملة اللاآدمية، وهي النقمة التي يُشاركها فيها زوجها، وإن كان تأثير الحنق عليه مضاعفًا، فيحدث التحول إلى النقيض تمامًا، بعد انتسابه إلى جماعة تقوم بالتهريب، فيمارس كافة الموبقات، بما فيها خيانة زوجته وفي سريرها، وفعل الخيانة يُضاعف من أزمة البطلة/الزوجة، فتدخل في مرحلة انتقام من الزوج، فتسقيه من نفس الكأس التي تجرعت منها، فيزيد فعلها جنون الزوج الذي يتحول إلى جلاد لها.

تكشف الرواية بذكاء شديد مآل اللاجئين وما يتعرضون إليه من انتهاكات جسدية، ومعنوية بإهدار الكرامة والرجولة، لكن من سلبيات الرواية أنها وقفت عند محطات لشخصيات انحرفت في بلاد اللجوء، وركزت عليها دون أن تقدم النماذج الإيجابية التي استطاعت أن تجعل من اللجوء مجرد محطة عبور لتحقق الكثير من أحلامها، والأمثلة تعج بها المواقع الإخبارية عن لاجئين نبغوا وقدموا ابتكارات، ومنهم من اندمج وصار مواطنًا، بل لعبوا أدوارًا مهمة في مجتمعاتهم البديلة وتبوؤوا مناصب قيادية سياسية وغير سياسية.

تشوهات الرجل الشرقي

يشخص الخطاب الروائي في لمحات خاطفة عبر الشذرات التي تحدث بفعل الهلوسات الناتجة عن الحقن، أمراض الشرق الماثلة في الذكورية/الفحولة، وما ينتج عنها من زنا المحارم الذي كانت إحدى ضحاياه البطلة/داليا رشدي بفعل خالها، وكذلك أمراض الميراث على الرغم من أن هناك تشريعًا سماويًا ينظم القسمة بين الأبناء، وبالمثل زواج الأقارب الذي يحدده الآباء سلفًا حفاظًا على نقاوة العرق، وبالمثل الامتهان الذي يُمارس على جسد المرأة، واستلاب حريتها، تارة بفعل الأبوية التي تفرض وصاياها عليها، وتارة بفعل النسق والعرف فاعتداء الخال عليها (أي داليا رشدي) لم يقابله عقاب، أو حتى تهديد بفضحه، وإنما تدثرت بجريمتها دون أن تجرؤ على أن تنطق باسم الفاعل.

كما أن الاعتداء الجسدي على المرأة عند الرجل الشرقي له ما يسوّغه؛ فالمخرج المسرحي في الخماسية التي كانت تقرأها داليا على اللاب توب، قتل زوجته بسيف إسلامي عتيق عقابًا لها على فعل الخيانة، والرئيس زوّج داليا رشدي يعتدي عليها، لأنها دنست فحولته، وإن كان في نهاية المطاف يعتبرها سلعة يتاجر بها لمن يدفع مقابل ما يحظى به من نشوة من فعل مضاجعة الأموات، إضافة إلى ذلك، النظرة الذكورية للمرأة، فالمرأة (أيًّا كانت) ما دامت غير الزوجة - في نظره - ليست امرأة، وإنما "واحدة من الأسطول" كما عبّر المخرج المسرحي الذي وجدته زوجته مع ممثلة وهو يدافع عن فعله المشين.

تشوهات صورة الرجل الشرقي التي يجسدها الخطاب الروائي لا تقف عند هذا الحد، بل تتعداه إلى نظرة عامة سلبية للمرأة، وهو ما يتمثل في محاولة محو ذاتها، والتقليل من شأنها بمقارنتها بغيرها كزوجة المخرج الذي برر إقدامه على خيانتها بجهلها بفنون الجنس، في حين "هو يعشق الجنس" (الرواية: ص 146)، وهذا تكريس لفعل الفحولة التي يتباهى بها الرجل الشرقي، اللافت أن احتقاره لجسدها، ووصمها بأنها لا تجيد فنون الجنس، كان له تأثيره العكسي، فقد دفعتها رغبتها في تلاشي القصور الجنسي (الذي اشتكى منه الزوج) إلى السقوط الأخلاقي جرّاء تعلُّم فنون الجنس، كما تكشف الرواية عن تفشي ظاهرة المثلية الجنسية بين النساء في المجتمع الشرقي، وإن كان بصورة مواربة عبر رسالة الكاتبة العراقية التي أرسلتها لداليا ووصفتها بأنها "لبؤة سمراء ولهيب داكن" (الرواية: ص: 149)، وهو الشعور الذي تنامى إلى داليا، وبررت عدم إقدامها على الفعل لأنها تخشى التابو الشرقي.

عبر مواقف الشخصيات مع المرأة تكشف الرواية عن صورة سلبية للرجل الشرقي، فهو مستبد وأناني ذكوري مهووس بالجنس (وهذا يؤكد الصورة الذهنية الراسخة بفعل الاستشراق، والتي تجاوزت إلى الافتراء على الرسول الكريم) حتى لو اضطر إلى زنا المحارم على نحو ما فعل خال داليا، أمّا تذرعه بالرجولة والفحولة، فيكون كردة فعل لمقاومة ثورة النساء كما في صورة المخرج المسرحي بطل الخماسية التي وجدتها داليا رشدي على اللاب توب، فالمخرج مع أنه رومانسي يغدق عليها بالأشعار الرومانسية، ويعزف على جيتار على نحو ما وُصف في الخماسية، ويرفض أن يوأد حبه بفعل ميراث الحقد بين الآباء على الميراث، إلا أن هذه صورته ظاهريًّا أما حقيقته فهو كثير العلاقات النسائية، ويتعامل مع المرأة خارج إطار المؤسسة الزوجية على أنها أسطول، وما إن تتمرّد عليه زوجته بعد اكتشاف خياناته، ومحاولة عقابه بنفس السم الذي جرعه لها، أي الخيانة، حتى يتحول إلى ثور هائج وينتهي به الأمر إلى قتلها. وهو ما يتكرر مع اللاجئ العراقي المناضل اليساري، فما إن أمسكت به زوجته مع مومس، حتى لطمها على وجهها وقال "إنها قحبة لا أكثر، إنها ليست امرأة، أنتِ زوجتي وحبيبتي وابنة عمي!" (الرواية: ص 156).

تفكيك صورة الغرب المثالية

إذا كانت صورة العرب جاءت سلبية إلى حد بعيد، فالرواية في المقابل لم تمدح الغرب على حساب الشرق، بل على العكس تمامًا فالرواية تفكك صورة الغرب، أو الجنة التي كانت سائدة في فترة التسعينات مع تنامي الحلم الأميركي، فتكشف عن واقع فجّ، مليء بالعنصرية والتطرف، والإقصاء إلى حد إنكار الآخر، واختزاله في صورة أحادية مقيتة، انبنت على أطلال الصورة النمطية والمستهلكة التي كرّسها الإعلام الغربي عن الإسلام منذ قديم الزمان، وتأكدت مع تنامي الحركات الجهادية المتطرفة التي خرجت كردة فعل على الديمقراطية المزعومة التي بشّر بها الرئيس الأميركي جورج بوش الأب في العراق، فلم يعد في مخزون الصورة سوى "الإرهاب وتقطيع الرؤوس وتفجير البرجين، وتغوّل المساجد في أوروبا"، هكذا أُختزل الإسلام في صورة - يريد الغرب استحضارها مع الأسف - مزرية تجرد الإسلام من كل قيمه الحضارية، ودعواته السامية عن الإخاء والمساواة وحُسن معاملة أصحاب الديانات الأخرى، واحترام المرأة وإعطائها المكانة اللائقة.

كما يُبدِّدُ الخطاب الروائي - في أحد أهدافه المهمّة - الولاءات للغرب، ويجرده من صورته المثالية، فلم يَعُدِ الحُلم أو مآل الحالمين بفراديس عدن، وإنما هو لا يقل بشاعة واستبدادًا وانتهاكًا للآدمية والحقوق، وتبديدًا للهُويّة من الأوطان التي فروا منها. فقد تساوت البلدان في دحر الإنسان وسلبه إنسانيته وهويته. وبالمثل يفنِّد دعاوى حرية المرأة التي تجأر بها أبواق الغرب، ويفصح عن حقيقة - مؤسفة - مفادها أن الغرب لا يرى في المرأة العربية إلا جسدًا، وعندما يحتفي ويولي اهتمامه بها، فهذا ليس لإيمانه بعقلها أو ما ينتجه من فكر، وإنما لما تثيره لديه من رغبات وغرائز، على نحو ما حكت صاحبة الصوت المبحوح عن كيفية تلقي المثقفين الغربيين لها، وإصرارهم على تنميط المرأة في صورة واحدة، فيجبرونها على الحديث عن الجنس عند العرب، ووصول المرأة إلى الأورجازم؛ فالدعوة إلى "الفيمينيست" ما هي إلا برافانًا أو ستارًا يحجب الأغراض الدنيئة التي يسترونها بالدعوة إلى حرية المرأة واحترام فكرها.

تشخص الرواية الأمراض الاجتماعية والنفسية التي انتشرت إثر تعقدات العصر، وما تخلله من حروب وصراعات، وتسليع البشر باستباحة أجساد الأحياء والأموات على حد سواء، فرأينا ظواهر اجتماعية كشفت عن رجال (أيًا كانت سلطتهم ومكانتهم العلمية، فوكو على سبيل المثال) منحرفين ومعقدين نفسيًّا، يُمارسون البغاء مع الأطفال أو ما يعرف بـ"البيدوفيل" أي اشتهاء الأطفال الصغار جنسيًّا، وهي تلك الجريمة التي لاحقت فوكو حتى بعد وفاته، بعدما أعلن صديقه عن ممارسته البيدوفيل مع أطفال قُصّر أثناء رحلتهما إلى الجزائر، وهناك أيضًا البارافيل والنيكروفيليا (مضاجعة جثث الأموات)، الغريب أن هذا الفعل يمارس عبر طقوس دينية واحتفالية تجعل منه ظاهرة مجتمعية خطيرة تهدد أمن وسلامة المجتمع.

بالطبع لا يقدم المؤلف القضية دون أن يفند دوافعها فيذكر أن وراء كل نيكروفيل أسبابًا تدفعه إلى ممارسة هذا الشذوذ، وهو ما استغله تجار الأجساد البشرية، في تجارة رابحة تدر عليهم أموالًا طائلة.

لحظات التنوير

تتخذ الرواية من آليات التشويق في السرديات البوليسية تقنية لها، فالنص لا يقدم نفسه للمتلقي من المشاهد الاستهلالية، بل يعمد إلى الغموض والإطار البوليسي في التخفي وتجهيل الشخصية الفاعلة وأيضًا المفعول فيها، فلا تسمح لنا الحكاية المروية بالضمير الأنا العائد (في معظم أجزاء النص) على البطلة المسجية كالأموات بفعل الحقن، بمعرفة أسباب هذه الحالة التي هي عليها، ولا حتى التعرف على هويتها، ومن المسؤول عن هذه الحالة التي صارت عليها، وما أسبابها، إلا في الثلث الأخير من النص، وبذلك نكون - بادئ ذي بدء - أمام نص مبهم على مستوى الأحداث التي سنعرف - لاحقًا - أن المشهد الاستهلالي مكانه الأصلي، حسب المتن الحكائي من الثلث الأخير من الرواية، إلا أنه تمّ تقديمها وفقًا لترتيب الأحداث حسب المبنى الحكائي، كما أن أسباب الفعل التي رأينا عليها شخصية البطلة مجهولة لنا حتى قرب نهاية الرواية. وأيضًا على مستوى شخصيات الرواية، فجميع الشخصيات: الرئيس والساردة، وذات الصوت المبحوح، مجهّلة بتعمُّد، ولم تقدّم لها لحظات التنوير إلا في وقفات مفصلية داخل حركة السرد، ومن ثم يتأخر بالنسبة إلينا كقراء معرفة شخصية "الرئيس" ولماذا يفعل بهذه المرأة هذه الأفاعيل؟ ومن لحظات التنوير اللاحق الثلاثة التي يُذيّل بها المؤلف النص، فقد جاءت كاشفة للشخصيات، وعن تدخلات المؤلف ذاته بحضوره الشخصي داخل النص، وإضاءته لنهاية الرواية وكيف نجت داليا رشدي من مصيرها، بحسب اطّلاعه على محاضر تحقيقات البوليس.

تتجلى لحظة التنوير، وهي تقنية مرتبطة بالقصة القصيرة بامتياز، عن الإبهام والغموض للشخصيات، عندما تسرد داليا في منولوج ذاتي تحت عنوان "أنا العاهرة" قصة اللجوء، ومعاناتها هي وزوجها حتى قبول طلب اللجوء، ثم الإملاءات التي فُرضت عليهما، وكانت - حسب رؤية الروائي والبطلة - دافعا للتحولات التي حدثت لشخصية الزوج المناضل اليساري الرومانسي، فنتعرف على طبيعة الشخصيات التي كانت هلامية مع بداية أحداث الرواية، كالرئيس وآية الله يوهان دو فريز، والفلسطيني سمير الأشقر الذي كان يحمل لقب البارون.

تتكرّر لحظات التنوير داخل النص، وهي بمثابة إضاءات للغموض الذي اكتنف ثلثي الرواية، أو إضاءات للقارئ الذي تطارده أسئلة مَن ولماذا؟ فتكون الاستغاثة بصاحبة الصوت المبحوح بمثابة لحظة تنوير تُجلي بها لنا تاريخ حياتها المجهول، بل تقدم عبرها أشبه بسيرة ذاتية مقتضبة عنها منذ أن كانت

في العراق، ثم وصولها إلى مكان اللجوء، انتهاء بما تتعرض له بعد أن تم حقنها بسائل غريب كي تبدو ميتة، يستغلون جسدها الميت في القوادة، هكذا:

”يا أخت! يا سيدة! يا آنسة! أنجديني! أنا عراقية مثلك! أنا لاجئة. اسمي اللبـ، اسمي داليا رشدي، مولودة في بابل يوم الحادي عشر من سبتمبر عام 1978م. أنا يسارية مُعارضة هربت مع زوجي أيام حُكم صدام حسين. في بلجيكا اصطدمت بتعاملهم مع اللاجئين. حين بلغ الأمر حدّ إيقاف الإعانات المالية الشهرية عنا أصبحت (كذا). أنا أحمل شهادة ماجستير في فن التمثيل من كلية الفنون الجميلة. أنا كاتبة رواية. قصة وصولي إلى هنا مليئة بتفاصيل لا تقوى على حملها الجبال (كذا وكذا وكذا) هل تسمعينني؟ اسم زوجي (فلان الفلاني). أنا أسكن بروكسيل. عنواني شارع موريس (الفلاني) رقم (كذا). أرجوك! أنجديني! بلّغي الشرطة عن وجودي! إنهم يزرقونني حقنا عجيبة فأبدو ميتة. إنهم يقوّدون على الميتة التي هي أنا. يقوّدون على ما يسمونه جسد عاهرة فارقت الحياة حديثا. هل تقبلين أن يفعل أحد بك هذا؟ حكيت معها باللهجة العراقية؟ باللغة الإنجليزية؟ باللهجة الفلامانية؟ لا أتذكر! على الرغم من إدراكي بأن صوتي لا يصل أبعد من أسناني، وزفيري لا يتعدى شفتي، ما فتئ شيء غامض ينكش في الصراخ. ولم أعترف بفشل محاولاتي إلا بعد ساعات من مُغادرتها وحلول الصمت الذي ظل صوتي يجول في أرجائه نداء تلو نداء“ (الرواية: ص 117).

وهذه الاستغاثة التي تقصد طرفًا غائبًا هو الآخر ”صاحب الصوت المبحوح“، بقدر ما تضيء تاريخ الشخصية، إلا أنها في المقام الأول منحت الساردة القدرة على استعادة ذاتها التي كانت غائمة بفعل تأثير الحقن، وتأكيد نجاحها على استعادة وعيها كاملاً باستثناء الحركة، والأهم هو إعلان هويتها التي كانت مُبْهَمة (أو منكَّرة) بذكر اسمها لأول مرة، وميلادها، وتكوينها الثقافي والعلمي، وتاريخها النضالي، وما تعرضت له من انتهاك على يد زوجها.

الغريب أن تدخل المؤلف في الملحق الأول في اختتام الرواية، والذي حمل اسمه ”حازم كمال الدين“، ليكشف عن المجهول في الحكاية، جاء بمثابة إضاءة تنويرية عن الأسباب التي دفعت الرئيس في لحظة مفاجئة لأن ينقذ ابنة عمه من الموت، فغطى جسدها ليزود عنها الموت، يرتد بنا إلى طفولة الزوج ومشاهدته للحظة إعدام عمه الذي يكرهه، وهنا يتوازى مع داليا التي يكرهها أيضًا، ومع كرهه له إلا أنه اندفع إلى عمه وهو واقف أمام حائط تنفيذ الإعدام، فهرع إلى العم وغطاه بجسده كي يحميه من طلقات الرصاص التي كانت أخذت فصيلة الإعدام الأوامر بتنفيذ حكم الإعدام فيه.

تعددية الخطاب الروائي

تميز الخطاب الروائي بخطاب لغوي يمتح من روافد عديدة ما بين خطاب فصيح عبر السرد الذاتي والغيري، وقد تجلّى في أبهى صوره عبر تمريره للكثير من الآيات القرآنية داخل السياق دون تمييزها، فصارت وكأنها لغة الخطاب الروائي ذاته، وأحيانًا يستعير بعض الآيات مع تحوير لبعض كلماتها داخل النص، إضافة إلى ترديد بعض أبيات الشعر العربي، وبين خطاب التداول الشفاهي من العامية العراقية حيث الأمثال تطرد بوفرة، وبين خطاب لغوي ثالث هجين يمزج العربية بالأجنبية، وهو ما بدا واضحًا في عتبة العنوان الرئيسة إذ تشكل العنوان من كلمات عربية وأسفلها ترجمة إنجليزية للعنوان (الوقائع المربكة لسيدة النيكروفيليا THE CONFUSIMG EPISODES OF THE LADY OF NECROPHILIA) وكأن الراوي يمهد لهذه الهجنة منذ البداية، إضافة إلى تناثر الكثير من الكلمات التي ترد إلى البطلة في غرفتها، وهي ممزوجة بكلمات أجنبية وبعضها عربي.

يستفيد حازم كمال الدين من فن كتابته لفن المسرحية حيث المشاهد القصيرة، القائمة على الحوار بين شخصيتين، وكذلك المونولوجات التي أشبه بإضاءات كاشفة لجوهر الشخصية، وما تكشفه من استبطان للاّوعي، وإن كان الحوار يتميز بأنه مدغم في السرد داخل بنية النص، فتغيب مستهلات الحوار: قال: وقالت، أو حتى يبدو كخطاب غير مباشر. كما يقدم نصًا يتحاور مع فنون بصرية وسمعية وكتابية، فتارة نراه يتماهى مع الصورة البصرية عند رينيه مارغريت، وتارة يتماهى مع ماكبث لشكسبير، وموسيقى موتسارت.

كما النص ذاته يأخذ في تقسيمه شكل القصة القصيرة، حيث الوحدات القصيرة، والاعتماد على الوحدات الكاشفة، فيقدم وحدة سردية بغرض شرح أحد المفاهيم التي مررها داخل مرويته فيقطع السرد، ويقدم شرحًا تفصيليًا للعدّادة أو الملاية، وبالمثل عندما يقطع السرد ليقدم معلومات عن سوق مريدي الذي يصفه لنا هكذا ”فهناك سوق كبير متخصص في شؤون التزوير اسمه مريدي يقع شرقي العاصمة بغداد، وفيه يمكنكم شراء أي شيء تحلمون به، وثائق مزورة، أعضاء



قيس السندي

بشرية، أسلحة متطورة وغيرها“، لا يكتفي بتحديد مكانه كنوع من التوثيق والمرجعية، بل يقدم وصفا تفصيليًا بمعالم السوق وأقسامه هكذا ”يتكوّن سوق مريدي من ثلاثة شوارع تضم عشرات المحلات الفارغة إلا من شخص يجلس خلف مكتب بسيط يستمع لما تريدون الحصول عليه، فيخبركم أن ما تريدونه متوفر لديه، أو لدى المحل الفلاني في نفس الشارع أو الثاني أو الثالث“ (الرواية: ص 165).

وبعد أن ينتهي يشير في الوحدة التالية إلى عودته للسياق، فالقطع جاء بغرض التوضيح فقط. كما أن الهامش غير منفصل عن المتن، فيقدم تعريفات لبعض الكلمات، ويحدّد بعض الأماكن التي ورد ذكرها داخل النص، وإن كان تكرار تعريفه لمعنى اللغة الفلامانية، مع تشديده بأن التكرار غرضه التذكير، في ظني لا داعي لمثل هذا التكرار والاستطراد في التعريف، وإن كان غاب عنه تعريف بعض الكلمات مثل البادفيل والبارافيل على غرار مع فعل مع النيكروفيليا وأحال القارئ إلى موسوعة ويكيبيديا دون إشارة إلى المعاني المقصودة.

كما يتبنى الخطاب الروائي على مستوى الشكل تقنيات ما بعد حداثية بمستويات متعددة بدءًا من إقحام الصورة داخل النص، فالصورة جزء من المتن الروائي، فتتكاثر الصور والأشكال التوضيحية وشروحاتها داخل النص، وبيان مدى تأثيرهما على الشخصية، وأيضًا باستخدام

الميتاسرد، فتحل شخصية المؤلف الحقيقي داخل النص، واعتبارها شخصية لها دور حيوي في ربط أجزاء النص؛ فيفرد للمؤلف باسمه الشخصي وحدة سردية في نهاية الرواية، ليضع المتلقي في لعبة قوامها اللغة بتماهي ذات المؤلف مع ذات الراوي الأنا، بعد أن سحبه إلى داخل المتاهة السردية، وأيضًا عبر تقنية الرواية داخل الرواية.

كما يلعب صوت المرأة المبحوح داخل الرواية دورًا محوريًّا كعنصر من عناصر التنوير التي اعتمدها المؤلف، فهو أشبه بالقرين الذي يحفِّز الذات على البوح، ومن ثمّ تطرد الاستعدادات للذات، وعن ماضيها وهي تسعى للتعرف على صاحبة الصوت المبحوح، بل تتقاطع ذات داليا رشدي مع ذات صاحبة الصوت المبحوح، وهي تسرد حكاياتها التي تتوازى في كثير من تفاصيلها مع حياة داليا، فالأخيرة روائية، شهد لها الجميع، هربت من العراق بعد أن بلّغ محررها الأدبي السلطات الأمنية بأنها في رواياتها تهاجم السلطات العراقية، بعد تنصله من علاقة انتهت بينهما إلى فراش، فتضطر إلى الهروب إلى بلجيكا، بعد أن هددها بإبلاغ السلطات عن كتاباتها المعارضة، ثم يكشف لنا الروائي أن صاحبة الصوت المبحوح ما هي إلا الروائية شبعاد البابلي، وفي ملحق أخير تأتي مقتطفات من حياتها على لسان داليا رشدي، على نحو ما ورد في يومياتها التي كتبتها بناء على طلب الطبيب النفسي المكلف من المحكمة.

كما أن الخطاب الروائي يحيل إلى أو يتداخل مع مرجعيات ثقافية متعددة موسيقية (موسيقى موتسارت، وأغاني وموسيقى دُوا ليبا)، وفكرية (أدبيات كانط وديكارت وبريخت وجروتوفسكي)، وفنية (لوحات رينيه مارغريت، ومايكل أنجلو) وأدبية (كأشعار امرئ القيس وبدر شاكر السياب ونزار قباني، وسركون بولص، ونصوص مسرحية وروائية لكتاب عالميين) وغيرها، والأهم هو حضور القارئ كعنصر أساسي في عملية السرد، لا باعتباره متلقيًّا خارجيًّا بانتظار الخطاب، وفك شيفراته واستنطاق دلالاته، وإنما باعتباره عنصرًا داخليًّا، مشاركًا في تتبّع مسار حركة السرد، وتفاعل الأحداث، فيحرص الروائي/السارد، على إخباره بحركة السرد وتفصيلاته، بل يقدم له مبررات ردة الفعل التي وقع فيها البطل، فمثلا عندما تبدأ البطلة وهي تسرد بضمير الأنا في سرد شخصي يُبدِّد استحالة السرد الناتجة عن روي ما لا يمكن أن يرويه السارد العليم، نراها تسرد واقعيات مرجعية عن تاريخ العراق، فتقول "بلدنا لا توجد فيه طبقة رأسمالية ولا طبقة عاملة كما تعلمون" (الرواية: ص 48)، ثم تستفيض في شرح أسباب الغياب بتقديم تقرير أشبه بتقرير اقتصادي يشخص الحالة/أو الأزمة العراقيّة، وأسباب هذا الغياب وصعود الطبقة الوسطى على حساب الطبقات الرأسماليّة والعاملة.

كما يتمُّ تحويل الذات إلى موضوع عبر لعبة تبديل الضمائر، فتصير الذات التي يعود السرد إليها بالأنا إلى مخاطب وكأنها منفصلة عنها لا تنتمي إليها، تحاورها وتستثيرها بالأسئلة علّها تقف على حدود هويتها، ومعرفة وضعيتها في تلك اللعبة التي أقحموا جسدها فيها، بجعله مستباحًا لطالبي المتعة من النيكروفيل. محاولة الذات لاستعادة أناتها، تتجلى في الهلوسات السمعية التي تطرد كثيرا داخل الوحدات السردية، والتي تشي في كثير منها عن حالة الذات قبل تواجدها في غرفة الوداع الأخير، فتطرد كلمات ومصطلحات تتصل بواقع ثقافي متغيّر ومتطور متابعة لحالة حداثته اللاهثة على نحو: ديالكتيك، فائض القيمة، التناصات البنيوية للميتاسرد وغيرها، ثم يأتي لها صوت المرأة المبحوح الذي يأتيها من خلف جدار غرفتها كطوق نجاة ترتد به إلى ماضيها بغية التعرف على ذاتها، فكأن ورود الصوت إليها بمثابة تثبيت لها بأنها لم تصب بلوثة، فتراها تستغيث بها أكثر من مرة، وتقول لها انقذيني، وأنجديني: "حفزت حواسي ولعبت دور الرقيب على نفسي: أثبتي لي بأنك لم تفقدي عقلك، وبأن ما تسمعين أصواتا حقيقية! انتزعت من ذاكرتي أحداثا جوهرية في حياتي وأخرى هامشية؛ الوقائع الدقيقة للهروب من العراق. تفاصيل رعب التهديد برفض طلب اللجوء في بلجيكا وإعادتنا مخفورين إلى العراق. شُرب الشاي في كافتيريا كلية الفنون الجميلة في بغداد. السقوط من منصة قاعة الخلد البغدادية لحظة تسلمي جائزة أحسن مُمثلة. التواء وسقوط كعب حذائي في بالوعة بين الرصيف والشارع أثناء عبوري شارع الرشيد البغدادي. اصطدامي بعمود كهرباء في منطقة الوزيرية البغدادية. تمثيلي في فرقة المسرح الفني الحديث. حوارات نورا في مسرحية بيت الدمية. آيات قرآنية أُجبرت على حفظها في طفولتي. ضحكات أمّي أثناء الطبخ. مُداعبات أبي على مائدة الطعام. عبوري نهر الفرات بقارب صغير وغناء 'البلّام'. كلبي الضخم الأمين لاسي. عرائش الكروم في بساتين خالي على شاطئ الفرات" (الرواية ص: 58، 59).

بعد محاولات استعادة جسدها المسجّى في غرفة الوداع الأخير، تأخذنا في رحلة ارتدادية لزمن قبل زمن السرد الحالي، زمن استعادي بامتياز تسرد فيه مأساتها، ومصيرها ومصير وطنها في آن واحد، فمأساتها الشخصية لا تنفصل عن مأساة وطنها، بل حالات الانتهاكات التي حدثت لها سواء كانت معنوية أو جسدية كانت نتيجة طبيعة لتبنيها ورفعها لشعارات يوتوبية ليس لها مردود أرضي في دنيا واقعها.

فتسرد وقائع جوهرية من حياتها وأخرى هامشية؛ الوقائع الدقيقة لهروبها من العراق، ومأساة اللجوء، وحالة الوقوف على الأعراف خشية الخوف من رفض طلب اللجوء في بلجيكا وإعادتهم "مخفورين إلى العراق"، لحظات المجد (عملها كممثلة مسرح وحصولها على جائزة أفضل ممثلة) والسقوط (تعثّرها والتواء كعبها أثناء عبورها في شارع الرشيد).

السرد العنيف

يتمثّل الخطاب السّردي عنفًا على مستوى الفعل (الضرب، القتل، الاغتصاب، الحقن بالسائل المجهول، تناوب اغتصاب الجثة) وعلى مستوى اللغة (الألفاظ التي تصف الفعل الجنسي)، وهو ما يشى بالتماهي مع الواقع الذي فرض آلياته الجديدة، وشكل هوية أفراده، وخطابهم اللغوي، وهو الأمر الذي يمثل ظاهرة لافتة في السردية الجديدة، فالعنف مُستشرٍ في معظم المرويات، التي تسرد عن ضحايا الحروب والتيارات الدينية المتشددة، والصراعات الأيديولوجية، والانتهاكات التي تحدث في معسكرات الاعتقال، وهو ما يشير إلى أزمة مجتمعية راحت تترسخ في واقعنا وتفرض خطابها.

وهذا الخطاب العنيف وجد له أصداءً واسعة في سوق الدراما العربية التي كرست لأساليب البلطجة كفعل قوة وهيمنة يستحوذ على ذهنية المراهقين، وبالمثل في السينما صار البطل الخارج عن القانون هو النموذج الذي يدر دخلا للمنتجين ويجعل شباك التذاكر مفتوحًا لأسابيع، بالإضافة إلى الجرائم البشعة التي انتشرت في مجتمعنا، وغرابة آليات الانتقام التي يستخدمها الأفراد ضد من يختلفون معهم. وهو ما يدق ناقوس الخطر لحلول قيم بعيدة عن قيمنا، ومع الأسف ليست مستوردة من الخارج بل تفنّنا في صناعتها وجعلها محلية الصُّنع، فانحدرت السلوكيات وساد الخطاب العنيف الدامي بين الأفراد لا فرق بين أفراد ينتمون إلى نفس العائلة أو يرتبطون بالجيرة والصداقة وغيرهما.

تمثلت الرواية لهذا الخطاب، فشاهدنا القتل والضرب وكذلك التنكيل بالجسد، وغيرها من صور مقزّزة إضافة إلى تمرير شريط لغوي يعج بألفاظ السباب والكلمات الجنسية، في تمثل لواقع يعكس شخصياته وخطابهم على الخطاب الأدبي. في النهاية نحن أمام مروية قدمت سردية محنة اللجوء وتأثيراتها السلبية، مستعينة بتقنيات حداثية، وما بعد حداثية، أدانت واقع البلاد العربية، وفي نفس الوقت لم تتغاضَ عن أفعال الغرب، وانتهاكاته وعنصريته، تحاورت مع نصوص متعدِّدة كما قدّمت نصًّا تفاعليًّا بالإحالة إلى روابط تفاعلية، ومواقع إلكترونية تقدم معلومات تسعى إلى سدّ ثغرات النص، كما استفاد النص من تفاعلات الواقع الافتراضي، وهو باستعارة الإيموشنات التي حلت كبديل عن علامات التعجب والدهشة والفرح، وهو ما يكشف عن انفتاح النصوص الكتابية الحديثة، على أشكال متنوعة من العوالم الواقعية والافتراضية، وهذا بفضل الفضاء السيبراني الذي وسّع مِن تفاعل النصوص مع وسائل التواصل الاجتماعي وتقنياتها، وتداخلها مع الأمور الحياتية، فلم تعد النصوص الكتابية بمعزل عن محيطها وما يلاحقه من تطور وتحديث على كافة المستويات.

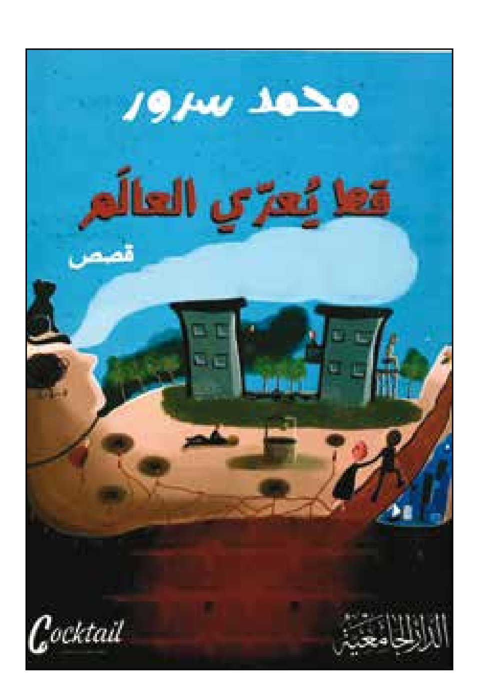
على الجملة يمكن النظر إلى شخصية الفتاة وما تعرضت له من استلاب واغتصاب وتدمير لذاتها وجسدها - على يد القريب والبعيد على حد سواء - إلى دروج الموت، تجسيدًا - بصورة أو بأخرى - أو معادلاً موضوعيّا - بتعبير إليوت - للعراق (وما يوازيه من أوطان مستباحة كسوريا مثلا) كوطن مستباح، تكالب الجميع على انتهاكه ومحوه والعمل على طمس هويته، لا فرق بين عدو داخلي أو خارجي، الكل أسهم بطريقته، وبتفانٍ عجيب ومريب، فيما وصلت إليه من حالة مزرية وتردٍّ حدّ الموات، وربما كان هذه الإيمان بهذا النتيجة المأساوية، ما دفع الروائي لأن يتبّنى رؤية سوداوية قاتمة لمآل اللاجئين دون النظر إلى أيّ إيجابية حتى ولو كانت فردية، وإزاء هذا - فمع الأسف - لم يقدم ولو مجرد بصيص أمل أو نقطة ضوء، للخروج من هذا المأزق المستفحل، بل أسقط جميع شخصياته في هوة سحيقة من المخازي والانهيار الخلقي، وكأنه يشعر بأنه لا جدوى من التعلُّق بأهداب آمال خادعة أو كاذبة، ومن ثم كانت الصورة السوداوية التي رأينا عليها نظرته للجوء، ومصائر الشخصيات القاتمة، في إشارة إلى يأسه المطلق من أي خروج من هذا المأزق!

ناقد وأكاديمي من مصر مقيم في تركيا

مظاهر التجريب القصصي

في "قط يُعرّي العالم" لمحمد سرور

نهلة راحيل

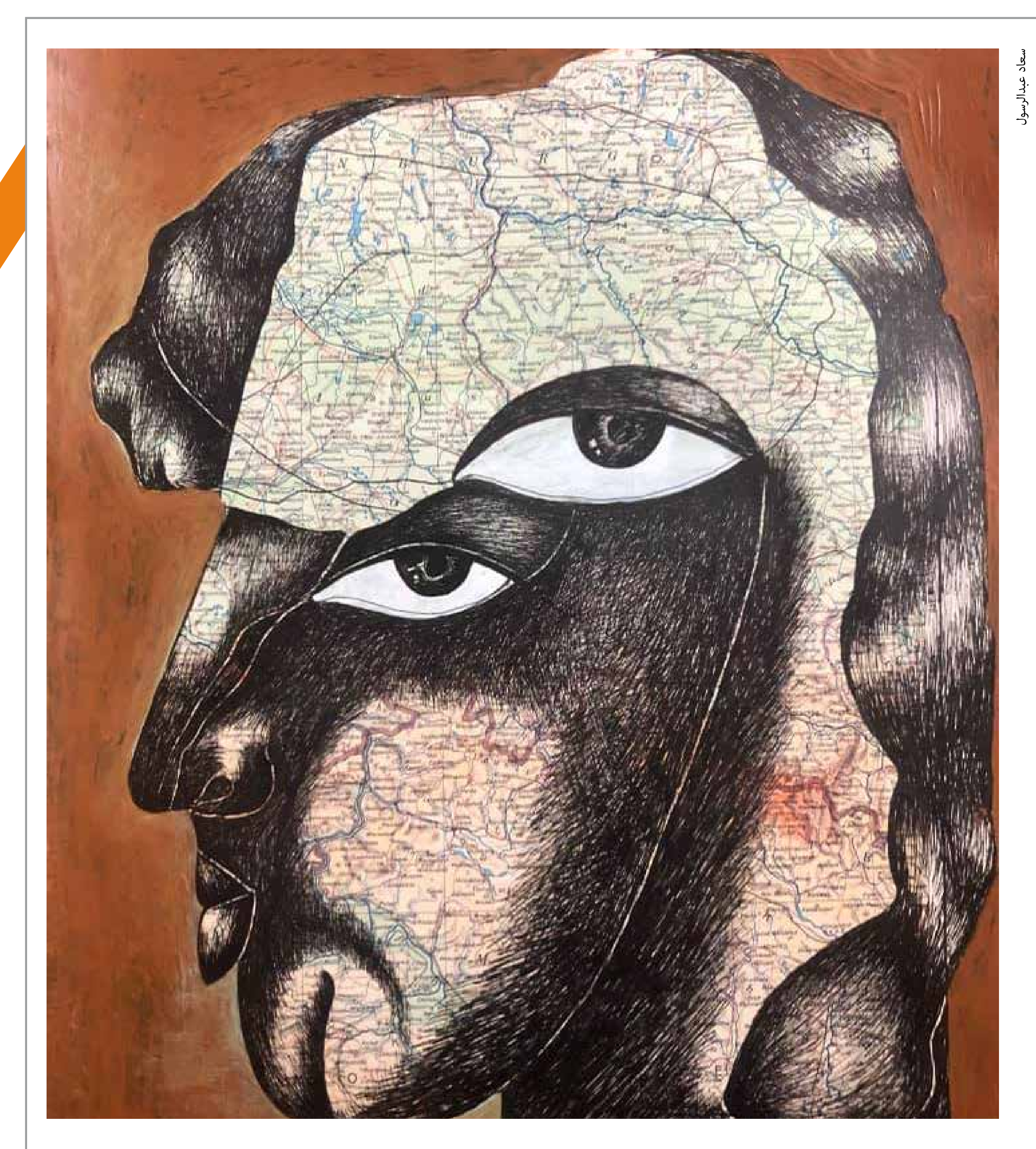


إن التجريب ممارسة فنية حداثية تهدف، في الأساس، إلى المغايرة الإبداعية وكسر المألوف في عالم الكتابة السردية، وقد كان الإبداع القصصي من أكثر الفنون الأدبية استجابة للتحولات الجمالية واستيعابا لمظاهر التجديد، فانفتحت مضامين القصص على موضوعات جديدة غير مألوفة واستعارت بنيتها مكونات الفنون الأخرى (كالمسرح والسينما والتصوير وغيرها) لإثراء المتخيل السردي.

تعد المجموعة القصصية "قط يعرّي العالم" (2021) للكاتب المصري محمد سرور مثالا واضحا على التمرد على القوالب السردية التقليدية وارتياد أفق التجريب القصصي. تشمل المجموعة اثنتي عشرة قصة قصيرة تتراوح بين الواقعي والفانتازي، وتطرح علاقة جدلية بين المعقول واللاّمعقول من خلال حكايات تجمع بين الظواهر الطبيعية كالموت والحروب وعلاقات الحب والزواج، ومواضيع غرائبية كالمسخ والتحول وصوت الظل وغيرها من مستويات سردية تجعل القارئ حائرا بين الواقع/المألوف والوهم/غير المألوف.

وقد جاءت قصة "قط يُعرّي العالم"، التي حملت المجموعة عنوانها، بمثابة البرولوج (الاستهلال) الذي يكشف عن تيمات المجموعة ويعلن عن بداية السرد، وتهيئة المتلقي إلى الدخول إلى عالم جديد يخرق آفاق المحتمل - على مستوى البنية والحدث - لتمرير خطاب يعرّي فساد الواقع عبر سرد يحركه قط يستكشف ما يحمله العالم بداخله من قبح مستتر.

بينما تمحورت بقية قصص المجموعة حول موضوعات بارزة مثل "الموت" الذي امتلك حضورا نصيًا في العديد من القصص مثل: "الدخان الأبيض" و"قصة افتراضية عن بائعة الورد" و"اركض يا عمر"، أو "الاغتراب" الذي كان من الملامح الأساسية في نصوص هذه المجموعة كما تجسد في شخصيات قصص "صاحبة الظل المحني" و"الرجل الخشبي" و"رائحة شاذة". كما كانت الغرائبية وتعالقها مع الواقع من الموضوعات الأكثر تجديدا التي ظهرت في بعض نصوص المجموعة مثلما نجد في قصص "صاحبة الظل المحني" و"الرجل الخشبي" و"سؤال بسيط عن أمر معقد" و"وجبة حمراء" وغيرها. وكذلك كانت العلاقة بين السلطة والشعب - والتي يشوبها الخوف والشك والصراع - من الموضوعات الطاغية بوضوح على قصص المجموعة كما لمسنا


سعاد عبدالرسول

على سبيل المثال في قصتي "اركض يا عمر" و"سؤال بسيط عن أمر معقد".

مستويات التجريب

تكشف قراءة قصص المجموعة عن تعدد المستويات السردية التي مسّها التجريب، حيث بنيت نصوص المجموعة على أنماط مختلفة من التعبير تقوم على خلخلة القوالب الفنية التقليدية وفتح آفاق جديدة في بناء أحداث القصة. ومن أهم هذه المستويات:

- لعبة الميتاسرد

من طرائق المزج بين الواقع والخيال بالمجموعة انفتاح بعض نصوصها على تقنيات عديدة تعمل على الانزياح عن تقنيات السرد التقليدية، وعلى رأسها توظيف خطاب الميتاسرد الذي يُخرج المتلقي من الحكاية كي يعمل ذهنه في مساراتها وكيفية حدوثها بدلا من الانغماس التام في أحداثها المتخيلة.

وتعتمد تقنية الميتاسرد على الابتعاد عن الفهم التقليدي والممارس للأحداث والشخصيات والزمان والمكان، ومحاولة الاتجاه إلى التجريب والتحديث الذي يكفل لها التحرر من قيود السرد، والانتقال إلى مستوى سردي آخر يقدم فيه الكاتب تعليقات أو تصريحات حول كيفية إبداع ذلك العالم المتخيل؛ حيث يصبح المتلقي طرفا في عملية التخييل والكتابة.

وقد اتضحت جرأة التجريب ولعبة الميتاسرد في قصة "أقدار مغايرة" التي تخرج فيها شخصيات رواية يكتبها بطل القصة عن سلطته وتبدأ في فرض وجودها عليه بعد صراع طويل تحاول فيه تلك الشخصيات كتابة أقدار جديدة تختلف عن المصير المكتوب لها على صفحات الرواية المتخيلة، حيث كان على كل شخصية أن تغير قدرها وتتمرد على المصير الذي حدده لها كاتبها.

وهنا يدخل المتلقي في حالة جدل بين مستويات تخييلية مختلفة بالحكاية أحدثها التأرجح بين الواقعي والمتخيل، والصراع بين الشخصية السردية والشخصيات الميتاسردية، كما اتضح من تصريح الكاتب/بطل القصة:

"في الصباح التالي، كان كل شيء قد تغير. قرأ الكاتب روايته الجديدة والدهشة تعلو وجهه، وكان كلما حاول تغيير ما هو مكتوب، تُمحى الكلمات تلقائيا مع كل جملة... وفي النهاية، بعد عدة محاولات، يئس، بعدما أدرك اللعبة، فكتب جملة وحيدة وأغلق اللاب توب: أبطالي يتمردون عليّ، يكتبون أقدارا مغايرة" (أقدار مغايرة، ضمن: قط يعري العالم، ص 28).

• توظيف الظل

اعتمدت بعض قصص المجموعة على تقنيات مسرحية تجلت - على سبيل المثال- في توظيف الظل كوسيلة لعرض قصص إنسانية ولانتقاد الحياة الاجتماعية/السياسية دون الاحتكاك المباشر بالواقع؛ فخيال الظل يعد في الأساس شكلا من أشكال الفرجة يرى فيه المتفرج العلاقة بين عالم واقعي أو ظاهر وآخر خيالي أو غير ظاهر، ويحاول تفسيرها.

وهنا تجاور الطابع الدرامي مع البعد السردي عبر توظيف الظل في قصة "صاحبة الظل المحني"، ليصبح النص - بهذا - مثالا لتجريب آليات المسرح وتفعيلها قصصيا بشكل يسمح بتداخل المحكي السردي بالمحكي المسرحي وتضافرهما معا داخل المتن، حيث تنفرد كل شخصية بخيالاتها التي تظهر لها في شكل ظلال تحاورها وتراقصها.

فيقدم الكاتب بالقصة الأبعاد النفسية لشخصياته عبر لقائها مع ظلالها المستدعاة كشخوص جاهزة تؤدي أدوارا محددة تتعلق بالوضع النفسي للشخصيات القصصية ورغباتها الداخلية، وهو ما أضفى على النص القصصي طابع الفرجة المسرحية، كما أشرنا من قبل، وميزه بملامح خارقة للطبيعة أخرجته من دائرة القصة التقليدية وأدخلته في إطار حداثي لا تحكمه قوانين كتابية محددة:

"هذا الصباح، أفقت على وحدة تمزقني. دعوت ظلي لكأس كالمعتاد. لم يأت. نظرت من الشرفة، وجدتها تقف وحدها، تنظر إليّ بوجه حزين، ظلها لم يأت أيضا. حينها فقط أدركت أن العتمة أصابت مدينتنا، تماما" (صاحبة الظل المحني، ضمن: قط يعري العالم، ص 19).

• التحول والمسخ

من أهم آفاق التجريب التي ترتادها النصوص القصصية اعتماد الصيغ العجائبية في تقديم الحكاية، ومن ثم تجاوز الأطر التقليدية النمطية للحبكة السردية. حيث يعد العجائبي - من هذا المنطلق - نمطا تعبيريا تجريبيا يلجأ إليه الكاتب لمعارضة الواقع دون إلغائه، فينطلق في مغامرة إبداعية تهدف إلى الخروج عن القواعد الكلاسيكية المقررة.

ويعد موضوع التحول أو المسخ من أبرز موضوعات السرد العجائبي - كما حددها شعيب حليفي - التي تبعث الحيرة والدهشة لدى المتلقي الذي يحاول تفسير تلك الحالة وما ترمز له من أزمات تتمحور غالبا حول الاغتراب عن الذات أو عن المجتمع؛ فحين تطرأ على شخوص الرواية تحولات فيزيقية تكون عادة انعكاسا لتشوهات نفسية أصابتها.

وهنا تعد قصة "الرجل الخشبي" من النصوص المهمة بالمجموعة التي لجأ فيها الكاتب إلى تقنية التحول أو المسخ للتعبير عن أزمة الوجود ورفض الواقع؛ فاستطاع أن يخلق عالما سرديا عجائبيا/غير مألوف ممتزجا بمواد الواقع، عبر تخشّب بطل القصة وهو جالس أمام شاشة التلفزيون وتحوله إلى كتلة خشبية صماء تأخذ شكل المقعد الجالس عليه:

"ما معنى تحول جسده لخشب؟ هل يمزح أحد معه وجبّس رجليه ويديه بجبيرة خشبية؟ وماذا عن رأسه؟ هو لا يشعر بالدم يسري إلى مخه، هل لذلك لا يستوعب ولا يفكر؟ سأل نفسه. ولكن فكّر أن تلك الأسئلة كلها نوع من التفكير أيضا، حرّك رأسه الخشبي لليسار واليمين. تحرك ببطء مصدرا صوت احتكاك الخشب ببعضه. لا شيء سواه في الغرفة قد تحول لهيئة أخرى" (الرجل الخشبي، ضمن: قط يعري العالم، ص ص 33 - 34).



سعاد عبدالرسول

وهو الملمح الذي نلمسه كذلك في قصة "وجبة حمراء" التي تتحول شخصياتها إلى هياكل ذابلة تزحف فوق التراب، وتبرز عظام أجسادها الهزيلة وتسقط رؤوسها، نتيجة ما تتعرض له من شفط مستمر للدماء مقابل الحصول على الأطعمة الشهية:

"الوحيد الذي لاحظ، هو ذلك الشاب الذي رفض الذهاب أو دس لقمة في فمه، كان يرى أن هذا الطعام، شر ولعنة. كان يلف كل مساء على البيوت، ينصح الناس، وبيده مرآة، يريهم أشكالهم بها، وكيف أصبحت. وفي الأغلب، كان يقذف أو يركل، ولا يستمع له أحد" (وجبة حمراء، ضمن: قط يعري العالم، ص 52).

• التناص الديني

إن استلهام التراث الديني ظاهرة قديمة في العديد من النصوص الأدبية انشغل بها معظم المبدعين، ولكن يكمن التجديد بها في الأسلوب الذي يستعير به الكاتب نصا دينيا أو قصة دينية ويوظفها في نصه الأدبي بهدف تقوية النص وإبراز معناه، أو تمرير رؤية معينة يريد تقديمها للمتلقي.

وقد يحمل النص الإبداعي علاقات تخالف واضحة - من حيث الرؤية والموقف - مع القصة الدينية المبني عليها النص، وهو ما أسماه أحمد مجاهد في كتابه الخاص بأشكال التناص الشعري وتوظيف الشخصيات التراثية بـ"تناص التخالف"، ويتمثل في معارضة توظيف الشخصية - القصة التراثية داخل النص الحداثي للمرجع التاريخي - الديني.

فعلى العكس من دلالة الطوفان في النصوص الدينية وهي تطهير الأرض من المعصية والعصاة وبدء الحياة الصالحة على الأرض من جديد بعد إنقاذ الصالحين من الغرق عبر ركوبهم للسفينة التي صنعها نوح، نجد هنا أن الكاتب في قصة "بئر نوح" قد استخدمه بدلالة عكسية وهي دلالة التحطيم وبداية الخراب؛ حيث نجد أن من تمكن من ركوب السفينة والاحتماء بها من الأمواج هم القوم الظالمون الذين يعيشون في القرية فسادا بينما كان الصالحون هم الغارقون، وهو ما

يحيلنا إلى قصيدة "مقابلة خاصة مع ابن نوح" للشاعر أمل دنقل، وكأن القصة هنا هي بمثابة تحول سردي للقصيدة:

"أول من صعد إلى السفينة كانت صباح لعوب القرية، لا أحد يعلم كيف وصلت سريعا، لكنها أول من صعدت، ووراءها العمدة ورجاله... كان نوح يرى ذلك من بعيد ودمه يفور، كان يحاول الوصول هو أيضا إلى السفينة، لكنه كان يحاول أن يساعد كل من يراه أمامه، حتى رأى - وهو يساعد رجلا كبيرا - رجال حامد رشاد وهم يسحبون السلم إلى أعلى، ويسحبون المرساة الحديدية، ورأى للمرة الأخيرة، السفينة وهي ترحل مبتعدة" (بئر نوح، ضمن: قط يعري العالم، ص 73 - 74).

كما يتجسد التناص الديني في توظيف تيمة القرية الظالم أهلها التي تستمر في بغيها حتى يأتيها موعد الهلاك كما حدده العقاب الإلهي، وهو ما اتضح في قصة "سؤال بسيط عن أمر معقد"، التي يعيش أهلها في بيئة ملعونة يسكنها الدود والغربان وكائنات تشبه البشر لها رؤوس بحجم الزيتونة، يحاكم حكّامها المذنب دون أن يعرف الذنب الذي يُحاكم من أجله:

"أعيش في قرية قبيحة، يسكنها الدود والغربان وكائنات تشبه البشر.. أعيش وحيدا.. لا أحب أحدا، ولا يحبني أحد. لا يحبني أحد لسبب؛ لأنني أملك رأسا كبيرا، أكبر من المعتاد.. وكل أهل قريتي لهم رؤوس صغيرة، صغيرة للغاية.. يقولون إنني كنت طفلا مشوّوما... ولدت في قرية قبيحة، لا يود أحد أن يولد بها" (سؤال بسيط عن أمر معقد، ضمن: قط يعري العالم، ص 97).

• الأجواء الأسطورية

قد يلجأ الكاتب إلى توظيف الأسطورة كوسيلة يُمكنه عن طريقها أن يضفي على نصه طابعا فكريا فلسفيا وأن يكسبه قوة إبداعية متجددة مستمدة من الأجواء الأسطورية التي تمنح المتلقي دلالات متجددة في كل مرة يحاول فيها إيجاد العلاقة بين النص الأدبي والمكونات الأسطورية المستوحاة.

وقد نجد الأسطورية روحا عامة تسري في العمل الأدبي بهدف بلوغ أقصى درجات التأثير في القارئ وتحقيق مستوى تجريبي مزدوج يطول النص في دلالته الفكرية المضمونية وكذلك في بنيته الفنية الجمالية، مما يبرهن على القوة التجديدية التي يمتلكها الكاتب عبر اشتغاله على الغريب والأسطوري وتوظيفه في مادته الحكائية.

وقد تجلى الملمح الأسطوري منذ المشهد الاستهلالي لقصة "المدينة الزرقاء" في ارتباط "نور" - بطلة القصة - بالبحر وتعلقها برائحته، فكانت تلجأ إليه كلما ضاقت بها الدنيا لتشكو له وتحكي له قصتها، حتى بدا البحر نفسه وكأنه شخصية رئيسة تشاركها الأحداث الفاصلة في حياتها:

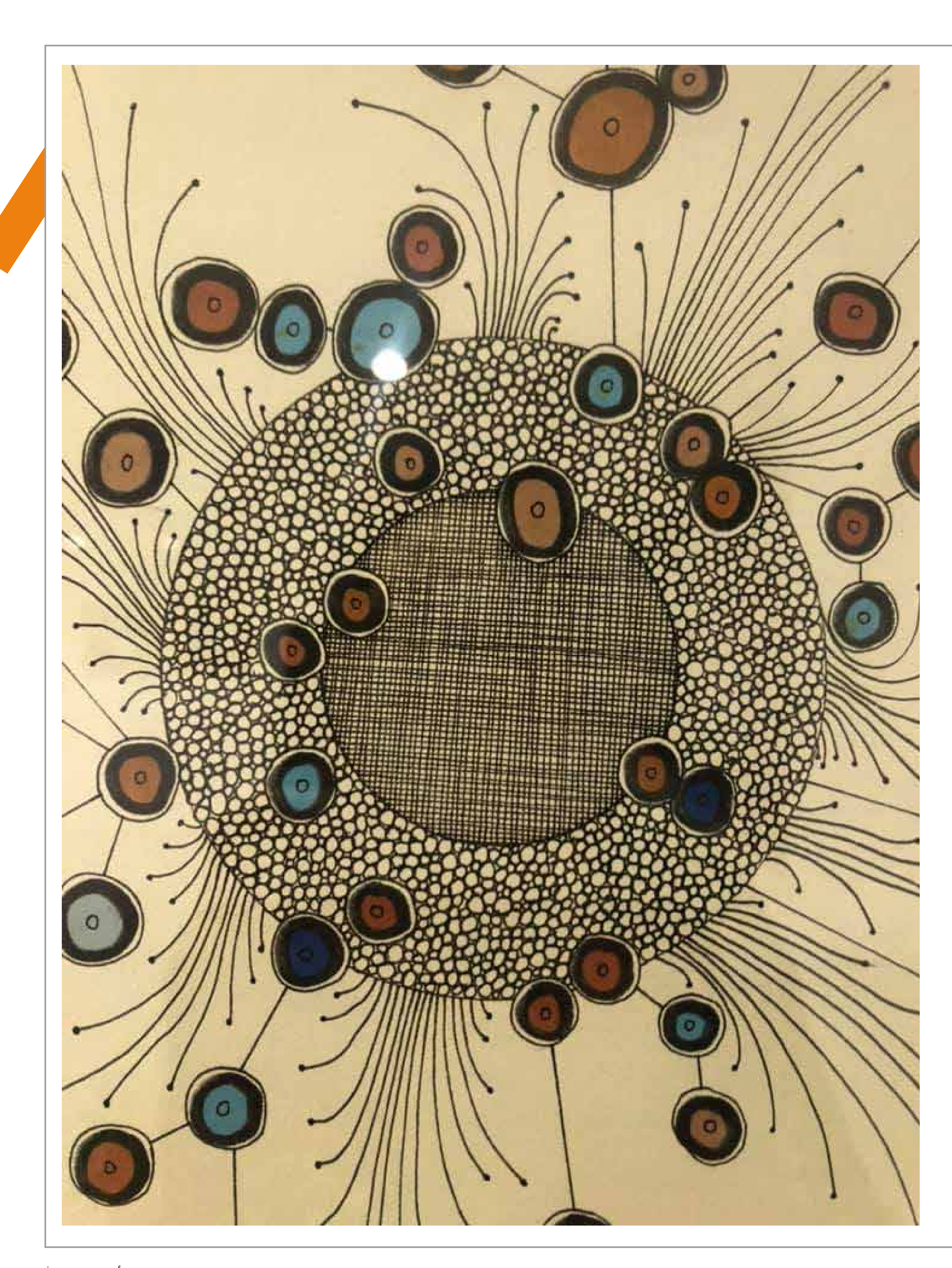
"كل يوم تقوم نور بهذه الرحلة الصغيرة، وتجلس لساعات على بقايا قارب قديم محطم ملقى على الرمال، تناجي البحر وتشكو له... ظلت نور على هذه الحال مدة طويلة، حتى ذات صباح رائق، كانت واقفة تبث إلى البحر همها كالمعتاد، حين برزت الفكرة في رأسها، عندما تذكرت تلك الأسطورة القديمة عن امرأة لم تنجب، طلبت من البحر ابنا، مع النذر برده إليه مرة أخرى عندما يكبر، وعندما منحها البحر ما تريد، تعلقت بالولد، ورفضت رده إليه، فغضب البحر لذلك وهاج وأغرق بيتها" (المدينة الزرقاء، ضمن: قط يعري العالم، ص 78).

كما انعكس ذلك الفضاء الأسطوري على البنى الفكرية والجسدية لبعض الشخصيات، مثلما يمكن أن نلمس في أسطورية بناء شخصية "بحر" - مولود نور بالقصة نفسها - الذي اتسم بسمات خاصة جعلته يشبه "البطل الأسطوري" الذي يحتل مكانا مميزا عن الآخرين بفضل أفعال بطولية وسلوكيات أخلاقية تخلّده في قلوب الناس:

"الولد بالفعل كان يشبه البحر، فقد كان له جسد أبيض رقيق وعينان زرقاوان صافيتان وشعر أسود مموج جميل، وله رائحة اليود... كان الكل يتعجب ويحكي عن مهارة الصغير في الصيد؛ حيث حكى الصبيان لأهلهم أن السمك يحب بحر، يكفي أن يمد الصغير يده في المياه ليتقافز حوله السمك في جنون... ولهذا الخير كله، فقد أحب أهل المدينة كلهم بحر، الذي بسببه ازدهر صيد الأسماك، وعرف السكان أنواعا جديدة من الأسماك لم يعرفوها من قبل" (المدينة الزرقاء، ضمن/ قط يعري العالم، ص ص 80 - 82).

وفي النهاية، يمكن القول إن المجموعة القصصية "قط يعري العالم" للكاتب محمد سرور قد امتلكت العديد من مستويات التجريب - على مستوى الخطاب الشكلي والمضموني معا - التي أهّلتها إلى الابتعاد عن القولبة وكسر رتابة المألوف، مما دفع القارئ إلى الكشف عن جماليات السرد بنصوصها والمشاركة في إنتاج تلك النصوص من جديد وليس مجرد تلقيها فقط.

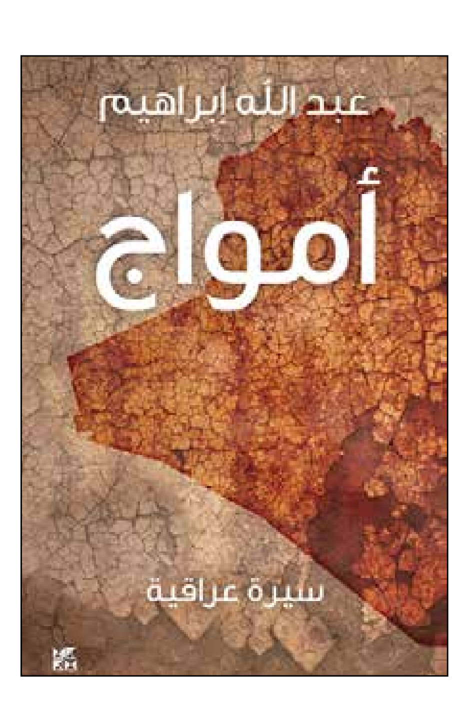
ناقدة وأكاديمية من مصر



سعاد عبدالرسول

الأنساق المضمرة
في "أمواج" عبدالله إبراهيم

باقر جاسم محمد



تنهض السيرة الذاتية، أساساً، على عناصر سردية مستمدة من التاريخ الشخصي للفرد فضلاً عن التاريخ العام للمجتمع، وبخاصة المرحلة التي تزدهر فيها شخصية البطل، كما أنها تنطوي على عناصر ثقافية، بعضها صريح وبعضها مضمر تمثل موجهات سلوكية وعقدية للأفراد والجماعات.

لذلك فإن السيرة الذاتية تشير، بقوة، إلى السياقات الاجتماعية والتاريخية من دون أن تفقد حيازة المقدرة على التوهج المستمد من الطاقة الفنية الداخلية ومن الإضافات التخييلية التي لا يخلو منها أيّ عمل أدبي أو فني راقٍ. وهذه الحقيقة تفرض على النقد أن يتحرر من فرضية موت المؤلف، وأن يستعيد كثيراً من وقائع السياقات الخارجية المتمثلة بالصيرورة الذاتية والاجتماعية والسياسية ليقارنها مع ما ورد من وقائع السياق الداخلي النصي من أجل رسم صورة الحاضنة التي أنتجت خطاب السيرة الذاتية وتحديد عناصر الاتفاق والاختلاف بين الوقائع التاريخية والوقائع النصية من جهة، ولبيان آليات اشتغال الأنساق المضمرة في رسم ملامح النص الفنية والفكرية.

من الناحية الفنية، يجب أن تستوفي السيرة الذاتية شرطاً مهماً هو التطابق بين المؤلف والسارد والشخصية، أو المكونات الثلاث المنتجة لعملية السرد، كما يرى فيليب لوجون ("تحليل النص السردي: تقنيات ومفاهيم" محمد بوعزة، ط1، منشورات الاختلاف/ الدار العربية للعلوم، الرباط - الجزائر، ص 32)، وهو شرط متحقق على نحو صريح في السيرة الذاتية التي حملت عنواناً موحياً هو "أمواج" للناقد الدكتور عبدالله إبراهيم، الصادرة عن دار جامعة حمد بن خليفة في الدوحة عام 2017، فكيف اضطربت "أمواج" عبدالله إبراهيم لتؤسس قيمتها الثقافية والجمالية؟

السيرة.. أهميتها ومرتكزاتها

بداية نقول إن كتَّاب السيرة الذاتية يهدفون إلى تقديم إجاباتهم على جملة من الأسئلة الفكرية ذات الأبعاد الذاتية والاجتماعية والسياسية والثقافية والوجودية التي واجهها البطل في حياته الشخصية. وتبدو هذه الإجابات كما لو كانت نوعاً من الشهادة أو كلمة الختام بخصوص ما جرى، وكيف جرى، والأسباب التي دفعت


قيس السندي

الشخصية المحورية إلى اتخاذ مواقف معينة، أو الصمت عن مواقف أخرى قد تكون مطلوبة لهذا السبب أو ذاك. ولهذا فإن خطاب السيرة الذاتية ذو جوهر حجاجي في المقام الأول لأنه ينطوي على دفاع ذاتي عن التحولات التي شهدتها سيرة المؤلف وتسويغ ضمني أو صريح لما قام به من أفعال. إنها تقدم رؤية فيها شيء من الدفاع والدفوع بلغة القانون. وهذا يعني، بالضرورة، وجود خطاب ثاوٍ في العمق يتعارض مع المنطق المباشر للمدونة السيرية. إن رواية السيرة الذاتية تفترض وجود ميثاق بين الكاتب والقارئ بفض حجاب الخصوصية وكشف بعض الجوانب المعتمة في سيرة المرء، وفضلاً

عن ذلك فهي تفترض وجود خطاب مواز وغير مصرّح به قد يكون مضاداً لما سيقوم به النقد أو القراء أو المعارف. وفي حالات معينة قد يكون هذا الخطاب الموازي مدوناً على نحو صريح وقد يكون ضمنياً. بيد أنه ليس للنقد أن ينصرف كلياً إلى اقتفاء مسار الحجة والحجة المقابلة وفحص كل واقعة نصية ومطابقتها عن مرجعياتها التاريخية والاجتماعية؛ فالسيرة الذاتية تختص بمعالجة تستند إلى رؤية ظاهراتية وذاتية لأنها تركز على الصيرورة والوعي من خلال الظواهر الملموسة التي عاشها البطل وكيف تعامل معها، وأيضاً من خلال وعي التحولات المعقدة الناشبة في النفس في علاقاتها مع الآخر؛ بمعنى أنها تنحو إلى أن تكون نوعاً من صيغة الدفاع التاريخي والتأملي عن حياة البطل وتجاربه الشخصية وتحولاته الفكرية والسياسية. ويمكن القول إنه، وفي أثناء انشغال المؤلف بتدوين سيرته الذاتية، تترك الأنساق الثقافية والاجتماعية آثارها هنا وهناك من دون أن يتنبه المؤلف إلى ذلك، فهذه الأنساق جزء تكويني من لاوعي النص.

تتجلى الأهمية الأدبية للسيرة الذاتية في ثلاثة جوانب: الأول يتمثل في الصيغة الفنية التي يختارها الكاتب لصوغ نصه السيري، وكيف يبدأ السرد ليتحرك في التجربة الزمكانية استعادةً أو استباقاً، وأيضاً اختيار اللحظة المناسبة لاختيار مغادرة السرد التاريخي لأحداث حياته ومجتمعه ليدخل في التأملات الفكرية والفلسفية، والثاني يتمثل في التزام أكبر قدر ممكن من الموضوعية في سرد الأحداث التاريخية وإظهار طبيعة العلاقة المعقدة بين التصورات الذاتية من جهة وسياقات الصيرورة الاجتماعية والتاريخية من جهة أخرى، والثالث يتمثل في اختيار الصوغ اللغوي/الكلامي المعبر عن الصيرورة الرؤيوية للنص السيري. ومما لا شك فيه أن هناك ضرورة أخلاقية في أن يوازن الكاتب بين ما يودّ الكشف عنه والبوح به من حقائقه الذاتية من جانب، وما يورده من كلام يخص الذوات الأخرى من أفراد أسرته، أو من محيطه الاجتماعي أو الفكري أو الثقافي من جانب آخر؛ وهو محيط شهد، وما زال، صراعات سياسية وفكرية وثقافية محتدمة، وقد احتلت شخصية البطل موقعاً مركزياً في دائرة الصراعات هذه بسبب من كونها بطلة الخطاب السيري، لذلك فهي الوحيدة التي تدلي برأيها هنا. وفي هذا الصدد، يصرّح عبدالله إبراهيم، أنه أراد لسيرته هذه أن تكون مدونة اعتراف لا تبريراً، وأنه ليس في ذكره لأعراق أصدقائه وخلفياتهم المذهبية أيّ حمولة أيديولوجية (ص 18)، فهل كانت مدونته كما أراد؟

من الناحية الفنية، تنهض رواية عبدالله إبراهيم على ما يوحي به العنوان "أمواج" من استعارة أو صورة كنائية كلية حركية متمثلة في فكرة الأمواج التي تواجه القارئ في العنوان وفي فصول السيرة التي استحالت إلى إحدى عشرة موجة متتابعة؛ ولكل موجة تسلسل ذو عدد ترتيبي (أولى، ثانية، ثالثة، ... إلخ)، فضلاً عن عدد من التقسيمات الفرعية ذات العنوانات المستقلة. وتوحي استعارة الموجة، دلالياً، بحركية المياه في المحيطات والبحار والأنهار لتولد مماثلة كنائية مع المحيط الاجتماعي وحركته الدائبة. وقد توحي، أيضاً، بأمواج التسونامي المدمرة نظراً لما ترتب على الأمواج الاجتماعية من تدمير جسيم في بنية المجتمع والفرد. ولأن حركة الأمواج تعاقبية، فهي تستحضر فكرتي الزمان والإيقاع. فالعنوان، هنا، ليس محض وسيلة مبتكرة لتقسيم فصول السيرة التبادلية الذاتية فحسب، وإنما هو في الوقت نفسه صورة لحركة الحياة والنفس في علاقاتهما الجدلية مع الصيرورة الاجتماعية والسياسية والثقافية، صعوداً وهبوطاً، تقدماً وتراجعاً. وهذه الصورة الكنائية يمكن أن تفهم على وجهين؛ فهي قد تكون دفاعاً حجاجياً ضمنياً عن النفس؛ ففي نهاية المطاف، ليست شخصية البطل (عبدالله إبراهيم) سوى كيان إنساني طافٍ تتحكم به حركة أمواج الحياة والمجتمع؛ وفي حال اختلاف القارئ مع هذا الكيان الإنساني، فلا سبيل لتوجيه اللوم له على ما أتى من أفعال أو ما اختار من مواقف، إنما يجب أن يفهم سلوكه ومواقفه في سياقاتها النفسية الاجتماعية والسياسية الأكبر. كما يمكن أن تفهم الصورة الكنائية الكلية، أيضاً، على أنها محاولة للتعبير عن القدرات الشخصية لهذه الذات وتمكنها من شق سبيلها الخاص بقوة وعزيمة وتحقيق قدر معين من النجاح في تحديد المصير في مواجهة مصاعب الحياة على الرغم من عتوّ الأمواج وهيمنتها شبه المطلقة، بهذه الدرجة أو تلك، على مصائر جميع من/ما يطفو عليها؛ وبذلك فهي تعبير ضمني عن مناقبية البطل، وتنويهٌ وفخرٌ بنسق التوثين الذاتي الكامن في نفس البطل الذي يشكل نسقاً مضمراً من جملة من الأنساق المتحكمة في استراتيجيات كتابة هذه السيرة.

وانطلاقاً من استعادة تجربة الطفولة المحرومة من الأبوة والأمومة، يقدم الكاتب نوعاً من الاستبطان الذاتي في صورة تفصح عن العناصر المأساوية والصراعية التي اكتنفت حياته على المستويين الشخصي والعام، فنقرأ "كانت حياتي، منذ الطفولة، مزيجاً من أحداث وأفكار وأهواء. لم يجهّز لي أحد مسارها: لا أسرة، ولا قبيلة، ولا مدرسة، ولا مجتمع، ولا دولة؛ فوجدتني أصنع مساراً لها يقوم على التواطؤ بين رغباتي الشخصية، وتطلعاتي الثقافية، وأنماط الحياة العامة، وأتوغل فيه، فبدوت لنفسي وللآخرين ناجحاً. لكنّ تنازعاً عميقاً ظلَّ يشطرني جراء سعيي للتكيف مع العالم، فلم أنتمِ بصورة قاطعة لا إلى ذاتي برغباتها المفعمة بالطموح والفوضى، ولا إلى عالم الجماعة المتمثلة لمنظومة من القِيَم، والعقائد والعادات؛ فكنت أمزج بين هذا وذاك مُعرِضاً عما لا أراه يناسبني، ومُلتذاً بخرق إجماع الآخرين،..." (ص 11)، وهذا المقتبس يجعلنا على بصيرة بأن هذه الـ"أمواج" تروي حكاية السعي الحثيث للتكيف مع العالم والتغلب على صعابه؛ وكيف واجه المؤلف لحظات الأزمة والصدام مع الآخرين؛ وهل نجح الكاتب في مسعاه هذا؟

ويكشف المؤلف عن أن تحديد مسار الحياة اللاحقة قد مثل تحدياً وجودياً ترك أثراً عميقاً في مراحل حياته الشخصية حين صار أباً ورب أسرة. فهو يقرر أن الأمر "يعود ذلك إلى غياب التنميط الأُسري، فلم أعهد بناءً عائليّاً متواصلاً بسبب اختفاء الأب ثم الأم في وقت مبكر من حياتي، فدُفعت إلى ممارسة دور أكبر من أن يقوم به طفل، وأصغر من أن يلبّي خيالاته، فتنامت فيَّ درجة عالية من الصرامة الذاتية، حتى إن أُبوَّتي أمستْ ثقيلة، إذ شرعتُ أرسم لأبنائي قِيَمًا لدور الأبوَّة المفقود في حياتي، ودفعهم للأخذ به، وضمرتْ في أعماقي عاطفة الأبوَّة الليِّنة، والحنان الشفَّاف، وأرجِّح أنهم خاضوا صعابًا في الاقتناع بدوري كأبٍ كرَّس لهم حياته، وأظنهم مثلي، وإنْ بطريقة مضادة، صاروا ضحية الأمر الذي طالما افتقدته أنا. ففيما لم يمهِّد لي أحد مسار الحياة، كبروا هم بين أسوار حياةٍ ارتأيتها أنا لهم. وخلق هذا انطباعًا بأنني حرٌّ فيما أريد، متشدِّد فيما يريدونه، ..." التوكيد للناقد (ص ص 11 - 12)، فنلاحظ هنا أن الكاتب يشير إلى موت الأب والأم وفقدانهما الأبدي بكلمة "اختفاء" مما قد يشي بانعدام البعد العاطفي لواقعة اليتم المبكر. مع ذلك فإن أثر الموت المبكر للأب على البطل قد امتد ليسم دوره الأبوي والاجتماعي بنوع من الأداء الذي لا يجده البطل صحيحاً تماماً على الرغم من محاولته التماس العذر لنفسه فيما يفعل لأن أبناءه قد نشأوا في "أسوار حياة" ارتآها هو لهم كناية عن تغلغل النسق المضمر للأبوة الشرقية الكامن في نفس البطل، نسق السيد أحمد عبدالجواد في ثلاثية نجيب محفوظ؛ وهو النسق الذي ظهر من خلال كتم حرية الزوجة والأبناء.

ويوحي الكاتب بهذا المعنى حين يقرر في مستهل الموجة الأولى "كانت حياتي، منذ الطفولة، مزيجاً من أحداث، وأفكار، وأهواء. لم يجهِّز لي أحد مسارها: لا أسرة، ولا مدرسة، ولا قبيلة، ولا مجتمع، لا دولة؛ فوجدتني أصنع مسارًا لها يقوم على التواطؤ بين رغباتي الشخصية، وتطلُّعاتي الثقافية، وأنماط الحياة العامة، وأتوغَّل فيه، فبدوتُ لنفسي وللآخرين ناجحًا. لكنّ تنازعًا عميقًا ظل يشطرني جرَّاء سَعْيي للتكيُّف مع العالم، فلم أنتمِ بصورة قاطعة لا إلى ذاتي برغباتها المفعمة بالطموح والفوضى، ولا إلى عالم الجماعة المتمثلة لمنظومة من القِيَم، والعقائد، والعادات؛ فكنت أمزج بين هذا وذاك، مُعْرِضًا عمَّا لا أراه يناسبني، وملتذًّا بخرق إجماع الآخرين، ..." (ص 11). ونقع في هذا الاستهلال على العناصر الصراعية الأساسية المحركة للأمواج، فنجدها ماثلة في التعارض بين تحقيق الرغبات الشخصية والتطلعات الثقافية، من جهة، والتمرد على أنماط الحياة العامة كافة، بما فيها من قيمٍ وعقائدَ وعاداتٍ وانتماءاتٍ، من جهة أخرى.

وتفصح تجليات الكلام/اللغة في "أمواج" عبدالله إبراهيم عن قدر عظيم من التميز إلى ثلاثة ضروب أسلوبية أساسية: الأول، ويتمثل في اللغة الإخبارية التي تتحدث عن وقائع تخص حياة البطل الأولى وما اكتنفها من تطورات، وأيضاً تتحدث عن حركة المجتمع التي تبدو شاحبة في القسم الأول من السيرة نظراً لغياب الوعي الاجتماعي للبطل حينذاك ويعقب هذا الضرب شيء من الاستدراك المتأخر لتفسير ما جرى وربطه بما سيحدث للبطل كما هو واضح فيما أوردناه من اقتباسات سابقة. والثاني يأتي في صيغة كلام/لغة فكرية وتحليلية تعالج الظواهر الذاتية والاجتماعية والسياسية؛ وهنا يبرز دور معطيات التجربة الثقافية الذاتية في فهم الأحداث الاجتماعية والسياسية، وتفاعلها مع الطاقة الثقافية والعقلية للمؤلف في جعل الكلام ذا أرجحية لدى القارئ الذي قد لا يتفق مع الكاتب في ما يذهب إليه من تقويم للأحداث الخاصة والعامة في العراق والبلاد العربية والعالم. وهذا الكلام/اللغة ذو أهداف حجاجية على درجة عالية من الصراحة والمباشرة، وهو يحتل جزءاً كبيراً من الرواية وينهض بمهمة التوثيق لأحداث جسيمة مرّت بمدينة كركوك التي ولد

فيها المؤلف، وأيضاً في وطنه العراق والبلاد العربية والعالم. وفيه يلتمس المؤلف مناسبة تاريخية أو سياسية ما لينهض بمهمة تفسير الأحداث على نحو يدخل في باب الأدبيات السياسية المعبرة عن وعي المؤلف لما يواجه من أحداث كبرى مثل قضية فلسطين والتحولات الاجتماعية والسياسية في البلاد، والحرب العراقية - الإيرانية واحتلال العراق للكويت وانهيار منظومة الدول الاشتراكية ثم احتلال العراق ثم نشوب الصراع الطائفي فيه؛ فتتحول السيرة الذاتية إلى الجانب العقلي من حياة المؤلف فنجده قد تحول إلى محلل سياسي واقتصادي واجتماعي لما شهده من أحداث مما يتسبب في ظهور الجوانب الخبرية التاريخية وضمور الصيغة السردية والسيرية في هذه الرواية. ونلاحظ هنا أن الكلام يكتسب سمة مجازية حين يكون الكلام عن الغربة، فنقرأ "مع ذلك لم يتخفف إحساسي بالغربة كأني نبتة انتزعت من أرض واستنبتت في أخرى" (ص 101)، أو قد يكون الكلام ذا صيغة خبرية، فنقرأ عن حرب أكتوبر بين العرب وإسرائيل "عبر المصريون القناة ظهيرة السبت 6 تشرين الأول/أكتوبر، وتوقف هجومهم خوفا من الخروج عن نطاق الحماية الجوية. لكن الرئيس السادات أمر بتطوير الهجوم يوم الـ14 منه، فاندفعت القوات المصرية في سيناء، وانكشفت للإسرائيليين، وخسرت 250 دبابة من الدبابات الأربعمئة للهجوم. وفي هجوم معاكس قاده أرييل شارون، الذي أصبح رئيساً لوزراء إسرائيل بعد ثلاثة عقود، شُقّت القوات المصرية إلى نصفين، وعبر الإسرائيليون القناة إلى الغرب يوم الـ16، وخلال يومين نجحوا في دفع خمسة ألوية مدرعة إلى غرب القناة، وبعد أسبوع قطعوا طريق السويس، فانفتح العمق المصري أمامهم باتجاه القاهرة" (ص 73)، ومن الواضح أن المقام قد استلزم استخدام لغة خبرية.

المرأة.. صورة ووجود

ولأن الرواية السيرية رواية تعلم (bildungsroman) في الجوهر، فإن بدء وعي البطل لكيانه الفردي واكتشاف العلاقة الحسية بالمرأة والجوانب السياسية والاجتماعية تحتل فيه أهمية خاصة فيها وتشكل محاور أساسية في سيرورة السرد. إذ أن اكتشاف البطل للحياة الجنسية قد حدث حين كان في أول الصبا، ومن خلال مواقف معينة أسهمت في نضجه الجنسي قبل الأوان. وتفصح بعض إشارات النص إلى ذلك، فنقرأ "في أوقات وجود أمي في القرية بين علاج وعلاج من السرطان، وبين رحلة وأخرى، وفيما هي تذوي، بدأت أتفتح أنا: غزتني الرغبات السرية بالنساء، والمرأة الأولى صبية حسناء. أحسبُنا ولدنا في السنة نفسها بالنساء، لكنها شبت قبلي، وامتلأ جسدها برحيق الأنوثة، ودوخني أريجُها الطبيعي، أثمن ما أورثته الطبيعة للمرأة. تجرأتُ في مساءٍ شتائي بارد وداعبت جسدها، فوضعت يدها على يدي برفق، ونعومة، وقبول، وتلطُّف، وطوال الليل كنت أرتعش. جافاني النوم، ودوَّمتْ عاصفةٌ من الحُمى في رأسي، كأنني دفعت من سفح جبل إلى هاوية. وتقلَّبتُ، وشحبت 'أجفاني، والتَهبَ فمي، وثَخنَ لساني، وكأن طفح الرجولة اخترق جسدي، فقد التهبتْ جذوتي الأولى، وبقيتُ ممسكاً كفي أتشممها، فبها لمستُ لحماً أنثوياً أول مرة في حياتي، وكأنَ عالماً مجهولاً تفتّحَ أمامي أمضينا أيام الشتاء في مداعبات مماثلة، وأنا مستغرق في أحلام اللذة" (ص 42).

وإذ نلاحظ الصيغ المجازية الشعرية الكثيفة لحكاية الاكتشاف الأول للجوانب الحسية في العلاقة مع المرأة، فإننا نكتشف أن حضور المرأة في الأمواج الأخرى سيكون مرتبطاً على الدوام بالطبيعة الحسية للعلاقة مع المرأة، ولكن هذا الأمر يغيب تماماً عن تصوير علاقته بالمرأة الزوجة التي كان حضورها شديد الشحوب والاقتضاب. وتكشف حركة أمواج عبدالله إبراهيم، أيضاً، أنه حين كان يتحدث عن جوانب من عمله في التدريس الجامعي، فإنه يركز على الطالبات اللائي احتللن واجهة المشهد، واللائي لا يخلو سلوكهن إزاءه وما يثرنه من أسئلة من دلالات انجذاب حسي، وفي المقابل فإن الكاتب لا يكاد يورد ذكراً للطلبة الذكور حتى لكأن الفصول الدراسية التي تولّى تدريسها تبدو كما لو كانت خاصة بالطالبات فقط. وهذا مما يكشف عمق تأثير نسق الرؤية الذكورية الثاوية في عمق اللاوعي لدى الكاتب.

ويتردد حديث الكاتب/البطل عن تطور وعيه السياسي والاجتماعي في أغلب أمواجه. على سبيل المثال، في مقتبل شبابه، وحين كان المؤلف يغادر القاهرة عائداً إلى بغداد، يلتقي باثنين من المسافرين اللبنانيين. فتحدث واقعة حوارية بين المؤلف واللبنانيين تؤدي إلى رفع الغشاوة عن عينيه ليكتشف شيئاً من جرائم النظام السياسي السابق (ص 102). وحين يتحدث عن موقفه إزاء الدين والتحولات الفكرية التي شهدها نتيجة الدرس الجامعي والتحصيل الثقافي يظهر الميل إلى البعد الدنيوي للتجربة الذاتية، فنقرأ "فتح لي علم الكلام باباً نحو الثقافة الإسلامية وسجالاتها اللاهوتية. من قبل كنت معجباً بالمعتزلة، والقرامطة، والزنج؛ وهي فرق فُسِّرت على أنها عقلانية، قامت بثورات طبقية، بحسب التحليل الماركسي، لكن نافذة فُتحت لي نحو الكتلة الأكثر صلابة وسعة: الفكر الديني بأبعاده اللاهوتية. حسي الديني مغمور بالعقلانية، وما أفلحت كل التأثيرات في زيادة موارده الضئيلة. كنت آخذ بالقيم الدينية الكبرى، لكن قطيعة واضحة بيني وبين الطقوس والنصوص التي وجدتها موجهة لسواي، وخرجت كل نزواتي على أنها من حقوقي الدنيوية، ولم أعنَ بالتضارب بين سلوكي العام والأعراف الدينية، فكانت ذاتي منسجمة مع نفسها، تمضي في الطريق الذي عرفته منذ الصغر" (ص ص 111 - 112). وهذا المقتطف ينطوي على اعتراف يكشف عن الفهم الذرائعي للدين عند المؤلف/البطل؛ إذ بدلاً من الحديث عن غلبة الحس الدنيوي، نجد الكاتب يتحدث عن انغمار الحس الديني لديه بالعقلانية. لذلك فلا غرابة أن نجد لدى المؤلف خرقاً صريحاً لإحدى قيم الدين الأخلاقية الكبرى فيما يخص العلاقات العاطفية المتحررة من أيّ قيود ممارسة العشق واللذة الحسية. وفضلاً عن ذلك فإن نسق الرجل الشرقي، في علاقاته بالنساء، الذي يبيح لنفسه الحرية المطلقة ويتخذ في السرد صيغة شخصية شهريارية، فتقدم لنا الرواية مظاهر مختلفة عن تمركزها الذاتي كاشفة عن أن البطل يرى نفسه مركزاً جاذباً للنساء، وفي الوقت نفسه فإنه يغفل تماماً تقديم صورة مناسبة للزوجة التي تظل محض اسم ملحق بياء النسب (زوجتي)، فلا حضور ولا حديث ولا إرادة لها، ناهيك عن الخوض في طبيعة العلاقة العاطفية التي كانت بينهما. وقد انعكس هذا الموقف في الرواية، فظهر في صيغة كلام/لغة على درجة عالية من الكثافة الشعرية، وهي صيغة تتناول الجوانب العاطفية في حياة عبدالله إبراهيم، سواء أكانت تتحدث عن علاقاته العاطفية مع النساء، وبحسب ال"أمواج" فقد كانت له معهن جولات وجولات، أو في علاقته بالوطن من حيث هي علاقة حميمة وتستنهض في المرء حالة انفعالية خاصة تنعكس في طبيعة الكلام/اللغة نفسها. فحين يلتقي بمن سيعشقها من الوهلة الأولى فتسحره وتفرض وجودها على كثير الأمواج، نقرأ "وفيما توزعتُ بين العزلة، والقراءة، وإثبات الذات في بغداد، غَزتني امرأة هيفاء. كربلائية، رشيقة، وناضجة، كأنها نخلة مجللة بالحزن. تعلق قرطين ذهبيين كبيرين في أذنيها. رقبتها رخام صقيل، وترتدي فستاناً يكشف منبت نهديها، ومعطفا أسود من الفرو الفاخر، وقبعة مضيفة، كأنها عارضة أزياء. بدأنا ننفرد في نادي الكلية حيث يضيع همسنا وسط الموسيقى الصاخبة، ثم نجلس متشابكين بأنفاسنا، وأيدينا، في مقهى 'الزيتونة' قبالة المكتبة المركزية، ونتجول في الوزيرية تحت الأشجار العالية ونتخيل مُحالات المستقبل. اصطحبتها إلى مدينة الملاهي، فمخرنا الأنفاق المظلمة. وفي لعبة "الأخطبوط" ارتمت على صدري، وانتثر شعرُها على وجهي شلالاً من الألق، وغبنا عن الوعي دقائق خمساً، هي في هلع وأنا في ارتخاء، وقد مزجَنا الدوارُ معاً، فوددت لو ألقتنا كف الأخطبوط إلى الهواء لنبقى بعيدين عن أرض غدوت أفقد صلتي بها. تشابكنا في زحام التاريخ، وكجنة مثمرة وشهية بدت لي، أطوف بها عالماً اهتز خموله تحت وهج رغباتنا. نجمة مرَّت في سمائي بسرعة البرق، فتركت ومضاً أعشى بصري زمناً طويلاً. جاءت من أرض الحزن الأولى، من أرض السواد، فكانت تشهق كصدع جبال متكسرةً، وتتأوه كنسائم بحر لا قرار له". ونلاحظ هنا أن هذه اللغة الشعرية قد ارتبطت على نحو لا فكاك منه مع الأداء الإيروسي الذي سيواكب حضور هذه الهيفاء المعشوقة مراراً وفي مواضع، أو أمواج، أخرى من الرواية. وإذا ما أعدنا التفكير في دلالة انصراف المؤلف عن ذكر أيّ تفاصيل عن زوجته، فإن ذلك يكشف عن تمكن النسق المضمر للثقافة الذكورية الشرقية لدى المؤلف. ربما كان ذلك لأن العلاقات الزوجية يشوبها الفتور والتراجع بعد حين، ففي لقاء صحفي منشور قبل صدور "أمواج" يتحدث عبدالله إبراهيم عن صورة الزواج والعلاقات الأسرية في السرد النسوي قائلاً "رسم السرد النسوي صورة قاتمة للعلاقات الزوجية، فليس ثمة تفاعل بين الرجل والمرأة في بيت الزوجية الذي تحول إلى معقل للاثنين يتواجدان [كذا] فيه مجبرين [من] دون أن يتشاركا في أي شيء، فالزوجات يتماثلن في أنهن مررن بأزمة كاملة في حياتهن داخل بيوت تصطفق فيها أبواب الكراهية والحقد بين الزوجين إلى درجة تمنّي الموت" ("سرد النساء وسرد الرجال"، حوار أجراه إياد الدليمي مع عبدالله إبراهيم ونشره في مجلة "علامات" المغربية، العدد 34، ص 53). ونتساءل هنا إن كان هذا الكلام عن كيفية تصوير السرد النسوي للعلاقة الزوجية ينطبق أيضاً على طبيعة تجربة الشخصية لصاحب الأمواج في مجال الزواج وتكوين العائلة؟ وإذا كان الجواب إيجاباً، فهل يصدر الكاتب عبدالله إبراهيم في سيرته هذه عن تجربة منصفة للمرأة أم

أنه كان خاضعاً لمؤثرات الأنساق المضمرة للرؤيا الذكورية الكامنة في عمق اللاوعي عند الرجل الشرقي؟

هكذا يمكننا القول إن لغة الأمواج تصطخب بعنف وتتصاعد إلى أعلى مستويات التألق البلاغي حين يكون الحديث عن تجربته في مجال العلاقة الشخصية الحميمية الخاصة خارج مؤسسة الزواج، لكنها تكون هادئة وذات جوهر خبري وتتسم بنزعة عقلية مهيمنة حين يأتي ذكر الزوجة/اللفظ. وإذا كان هذا الفرق في الحديث عن العلاقة مع النساء نوعياً، فإن الفرق الكمي يظهر أيضاً في هيمنة الحديث عن التجربة العاطفية خارج مؤسسة الزواج، بشكل مطلق، بالقياس على الذكر الشحيح لعلاقته بالزوجة؛ فلا ذكر لأيّ عواطف عنها، ولا عن كيفية الزواج بها، أو حتى الفترة الأولى من الزواج. ونعتقد أن الإشارة للزوجة ضرورية بوصف أنها تمثلاً جزءاً مهماً من تجربة المؤلف سواء أكانت هذه التجربة سلبية أم إيجابية.

وفي الوقت نفسه، تحظى العشيقة بعشرات الصفحات من الكلام التفصيلي المتدفق بالعاطفة والمشاعر الحميمة. وإذا كان يمكن لقارئ "أمواج" أن يكوّن صورة واضحة ودقيقة لشخصية العشيقة من النواحي النفسية والجسمية والاجتماعية لكونها قد حظيت بحضور واسع ومتكرر في عدة مواضع من الرواية، فإن الزوجة لا تحضر إلا لماماً وبلفظ "زوجتي" فقط!

علاقة الذات بنفسها والآخرين

لقد كان لتطور الوعي بالنفس وبالآخرين حضور مهم في أغلب أمواج الرواية؛ فكثيراً ما يتحدث عبدالله إبراهيم، من خلال مواقف حياتية مستعادة، عن حياته وعن مثقفين وأشخاص عاديين وزملاء عمل، فتتشكل شخصية المؤلف في النص بوصفها نتاج تفاعل بينه ومحيطه الثقافي والإنساني. وإذا كان موقفه من المرأة، كما رأينا، ذا جوهر يكشف عن هيمنة نسق ذكوري مضمر، فإن علاقته بالآخرين قد تمثلت في الحوارات الذاتية الداخلية التي عاشتها شخصية المؤلف وشكلت جزءاً مهماً من تجربته ووعيه الذاتي. فمثلاً، في فصل ثانوي له عنوان دالّ، هو (افتراض المعرفة: تشريح مبكر لجهلي) يتحدث المؤلف عن الكاتب الراحل جليل القيسي وعن علاقته به. لكن الإشارة الأهم ترد على النحو الآتي "... دعاني جليل القيسي إلى بيته. تحدثنا عن أسمهان وعبدالوهاب وسيد درويش، وسلفادور دالي وشولوخوف، وانزلقنا إلى الحديث عن الأوضاع العامة، فلمست لديه تصوراً رومانسياً لأحوال البلاد، فقد تعلق بأوهام أيديولوجية. ولم ينظر إلى ما يجري في العراق إلا عبر منظور ضيق. وفي حياته، وأفكاره، وأدبه، وقع القيسي أسيراً لمقولات تجريدية أسرف في ترديدها، وكان يدرجها في قصصه، ومسرحياته. ووجدت فهمه للحرب ناقصاً، ونظرته نتاج قراءاته وليس تفكيره فيما نحن فيه، وكان يلزم نفسه بخليط من الشعارات الماركسية، والوجودية، ويسقط في التعميم غالباً" (ص 179). قد تنطوي هذه الصورة القلمية لشخصية جليل القيسي على الكثير من الوقائع المعروفة عنه، ولكنها ليست بالضرورة صحيحة، فضلاً عن أنها جاءت بصيغة كلامية قاطعة. ونلاحظ هنا أن المؤلف، وبدلاً من أن يقول "بدا لي جليل القيسي..." فيحيل إلى تصوره الشخصي الخاص للجوانب الفكرية من شخصية القيسي، فقد استخدم المؤلف، في تصويره لتلك الجوانب، الفعل "لمست..." ناقلاً تصوره من مجال الإدراك والتقويم العقليين لمجريات حديثه مع القيسي إلى مجال "اللمس" الذي هو من أفعال الحواس المتصلة بما هو مادي وملموس حتى يمنح حكمه على الشخصية الأخرى شيئاً من الموضوعية!

وحين ينتقل المؤلف للحديث عن رأي جليل القيسي فيه، يقول "كثيراً ما أكد القيسي أنني إنسان البعد الواحد الذي خلقته السلطة، مردداً عنوان كتاب هربرت ماركوز. وعزوت ذلك إلى أنه يفسر مواقفي وآرائي طبقاً لما تقوله الكتب. وبدا لي، وهو الكهل الذي يكبرني بعشرين عاماً، معزولاً عن إيقاع الحياة" (ص 179). وهذا الكلام عن انشداد القيسي إلى عالم الكتب والعزلة عن الحياة يضع شخصية القيسي في صورة سلبية تماماً. وبعد أن يؤكد الكاتب على حرصه على علاقاته مع القيسي، ينقل رأي القيسي فيه على النحو الآتي "لم يدَّخر [جليل القيسي] وسعاً في تذكيري بأنني أحد مسوخ النظام. ولم يكن أيّ منا مخطئاً في حكمه على الآخر، فقد اقتنعت بأمرين أصبحا جزءاً من ماضٍ مثل بطانة لمشاعري وذاكرتي: معظم ما قاله القيسي عني كان صائباً، فقد كنت أعدُّ نفسي فوضوياً، ولا حدود لحريتي و آرائي، لكن ذلك كان من الوهم الفردي، فقد كنت ضابطاً في جيش نظام مستبد" (ص 180). ولعلنا نلاحظ هنا أن الكلام يدور حول عملية تشكل الوعي الذاتي في عملية جدلية مع الآخرين. ونجد أن عبارة "لم يدَّخر وسعاً في تذكيري بأنني أحد مسوخ النظام. ولم يكن أيّ منا مخطئاً في حكمه على الآخر، ..." تفصح عن إقرار على شيء من الصراحة بأن المؤلف يقرُّ أنه كان أحد مسوخ النظام في تلك المرحلة. ونلاحظ أيضاً أن ما قاله المؤلف في تقويمه لرأي جليل القيسي فيه إذ يقرر أن "معظم ما قاله القيسي عني كان صائباً" يمكن أن يقال أيضاً عما قاله المؤلف نفسه بحق جليل القيسي؛ فنقول "إن معظم ما قاله المؤلف بحق جليل القيسي كان صائباً." وليس كل ما قاله، وذلك انسجاماً مع مبدأ نسبية الثقافة التي يصدر عنها كل متحدث في الشأن الثقافي الذي هو شأن خلافي بامتياز.

الغيمة المأساوية في "أمواج"

في عنوان ثانوي ذي دلالة "مات ولم يُقبِّلني، فيا له من أبٍ استثنائي" يعود المؤلف إلى ذكرياته عن أبيه، وإلى تجارب نشأته الأولى في بيت يفتقر إلى الحياة المدينية. فهو نتاج زواج الشغار لأب مزواج، ونعرف هذه الحقيقة عن تكرار زواج الأب من خلال قول المؤلف عن نفسه أنه قد جاء من أم تصغر الأب كثيراً لأنها "أصغر" من بعض أخوة المؤلف نفسه. بيد أن المؤلف لا يعلمنا كم هو عدد زوجات الأب ولا عمّن كانت في عصمته حين تزوج والدة البطل، ولا عن عدد إخوته وأخواته غير الأشقاء. أما زواج الشغار فهو السائد في المناطق الريفية ("زواج الشغار"، أو نكاح الشغار نوع من الزواج كان منتشرا في الجاهلية، وهو أن يزوج الرجل وليته (ابنته أو أخته) على أن يزوجه الآخر وليته، وليس بينهما صَداق ولا مهر). ولكن الرغبة في تبرئة الأب من تهمة الانصراف إلى الجنس (أهو أمر أورثه الأب للابن؟) في قول المؤلف "وأينما بحثنا في تواريخ الشعوب نجد رغبة عارمة في السناء الصغيرات" (ص 20) وهو تعميم ثقافي لا نجد له سنداً ولا مسوّغاً غير ما ذكرناه من رغبة كامنة في الدفاع عن الأب. وهذا التعلق بصورة الأب ليس بالمستغرب، لذلك فهو يقرر "لم يشعرني أبي بالدفء والسكينة، فورثت صفاته، وتقمصت دوره مع أولادي" (ص 20)، فنكتشف أن المؤلف يكرر جوانب سيرة الأب على الرغم من أنه لم يلمس منه شيئاً من الحنان ومما يؤكد هذا الاستنتاج، قول المؤلف "لم يلمس أبي خدي بتحنان، وما ضمني إليه، وما تسرَّب إليَّ منه أيّ عطف، فلربما أكون ظلّاً له، بل أنا كذلك". وهنا يثور سؤال آخر عن دور الوعي في التخفيف من وطأة بعض الملامح السلبية للنشأة الأولى وأثرها على البطل حين صار رجلاً ذا ثقافة واسعة، وله أسرة وأطفال! أيجوز لنا هنا عدَّ التجارب الأولى سجناً للذات يمنعها من أن تفعل ما يناقض تلك التجارب أو يعمل على الخروج عليها؟ أم أن ذلك جزء من مظاهر انشطار ذات البطل وحيرتها بين مواقف مختلفة؟ وفضلاً عن ذلك، فقد شكلت مأساة فقد هذا الأب على نحو مفاجئ، ثم بعد ذلك فقد الأم عبر معاناة طويلة ومريرة مع مرض خطير التهم وجهها شيئاً فشيئاً، في وقت مبكر، جانباً مهماً من الوعي المأساوي للبطل/المؤلف. فموت الأب يمثل حالة مأساوية من القسوة والعبثية في انتزاع الحياة من شخص كان يفترض أن يواكب حياة البطل ويحيطه بشيء من الرعاية منذ طفولته الأولى وإلى حين بلوغه مرحلة الصبا والشباب. هكذا، تأتي وفاة الأب لتشكل الصدمة الأولى في الوعي المبكر من حياة البطل حين كان طفلاً. أما موت الأم فهو يمثل تجربة أكثر إيلاماً وقسوة لأنها أصيبت بمرض عضال في وجهها نتيجة رفسة على فمها، أعقب ذلك علاجها على يد رجل لا يفقه في الطب شيئاً مما يؤدي إلى إصابتها بمرض يذكر المؤلف أنه السرطان ولكننا نرجّح أنه الغنغرينا لعدم تطابق وصف المؤلف لما أصاب وجه الأم من تآكل أتى، ببطء وثبات، على أجزاء من وجهها مع وصف أعراض مرض السرطان. وقد دامت حالة الأم المرضية الميؤوس منها لأكثر من عام. وقد تولى الكاتب، حين كان صبياً، مصاحبة الأم في دورانها على الأطباء والأولياء بحثاً عن فرصة للشفاء. وبعد فقد الأم المأساوي ببضعة عقود، سوف تكتمل حلقة الفجائع حين يذهب المؤلف بصحبة أخيه وعائلته في سفرة للترفيه وزيارة الأولياء، وحين العودة، يقرر الرجال المكوث عند ساحل نهر دجلة، وهناك يبدأ أبناء الأخ بالسباحة، وينتهي الأمر بغرق اثنين منهم! وكأن القدر يهزأ بالإنسان فيهدم ملذاته ويحيل أفراحه أتراحاً.

إن الحديث في القضايا العرقية الحساسة وعمليات التغيير الديموغرافي من أكثر المشكلات المعقدة التي يواجهها من يكتب سيرته الذاتية. وهذا هو ما واجهه عبدالله إبراهيم حين تحدث في مسألة تعريب كركوك. يقول الكاتب "بدأت سياسة تعريب كركوك في سبعينات القرن العشرين، فزرعت الخوف بين الأكراد والتركمان، وأثارت استياء العرب الأصليين فيها، فقد جيئ بأعداد من عرب وسط العراق وجنوبه، وأسكنوا في المدينة، أو في ضواحيها، وفي بعض حلّوا محل أهلها. وحينما استبدَّت بالأكراد الأفكار القومية اعتبروا المدينة كردية، وقد أثار سعيهم إلى تكريدها، بدفع أعداد كبيرة من الكرد إليها بعد الاحتلال الأميركي في عام 2003، مخاوف التركمان من طمس ما يذهبون إلى أنه هوية تركمانية للمدينة؛ كونهم يمثلون الكتلة الصلبة في قلبها من وقت بعيد، ورفض العرب عملية التكريد مع

قيس السندي



أنهم لم يقولوا بعروبة المدينة" (ص 17). وإذا كان ما دونه المؤلف يمثل شهادة مهمة بخصوص عملية التعريب فالتكريد، فإننا نلاحظ هنا أن السرد التاريخي لعمليتي التعريب ثم التكريد لم يتوخ الدقة فيما أورده من وقائع. فمحاولات تعريب كركوك تعود إلى مرحلة الحكم الملكي. ففي وثيقة من محاضر مجلس البلاط في العام 1929، نقرأ المقتطف الآتي "... إن هؤلاء العرب بعيدون بدرجة أنهم لا يمكن أن يعبأ بهم من الوجهة السياسية في التأثير على رأي اللواء، وفي لواء كركوك، كما في لواء أربيل، لا يوجد عنصر راق من العرب ينتمي الى المدينة لكي يمكن الاستناد إليه في تعريب اللواء"، وهذا النص منقول بتوثيق دقيق ومذكور في كتاب د. كمال مظهر أحمد "كركوك وتوابعها: حكم التاريخ والضمير" (ص 78). وما يهمنا هنا هو أن محاولات تعريب كركوك أقدم بكثير من التاريخ الذي أورده الكاتب. وهو أمر ارتبط بنشوء الدولة العراقية واكتشاف النفط في كركوك في مطلع العقد الثالث من القرن العشرين. أما بخصوص أعداد السكان في مدينة كركوك، وهل كان الأشقاء التركمان يشكلون العنصر السائد فيها، وهو ما رجحه بطل "أمواج"، فقد كان بإمكان الكاتب أن يعود إلى معطيات الإحصاء السكاني الذي أجري في العام 1957 حتى يكون كلامه أكثر دقة ومدعماً بالأرقام.

ختاماً أقول إن رواية "أمواج" لم تستوفِ سيرة كاتبها بالكامل؛ ذلك أن بطلها ما زال حياً ماثلاً بيننا، وما زال كثير من الأمواج في طور التشكل والظهور الآن وفي المستقبل.

ناقد من العراق

عودة الالتزام في الأدب باسم الديمقراطية

أبوبكر العيادي

تشهد الساحة الأدبية في فرنسا منذ أعوام عودة الالتزام، حيث صار الأدب وسيلة للمطالبة بالمساواة والعدالة والتنديد بالعنف الاجتماعي والعرقي والجنسي، وساهم بعض الكتاب في نشر الإشكاليات التي تشغل الرأي العامّ، فتحولت الثقافة إلى مادة لصراع أيديولوجي جديد على غرار "ثقافة الإلغاء" (Cancel culture) و"ثقافة اليقظة" (Woke culture) في الولايات المتحدة، والمقصود باليقظة هنا هو الوعي بالمشاكل المتعلقة بالعدالة الاجتماعية والمساواة العرقية، وينطبق على كل فرد واعٍ بالمظالم والاضطهاد المسلَّط على الأقليات، ساعٍ بكل جهده إلى فضحها والتنديد بها. وقد أضفى هؤلاء الكتاب على الأثر الفني قيمة إيتيقية وبُعدا سياسيّا، في وقت تراجعت فيه صورة المثقف بالمعنى الكلاسيكي، وبدأ الحاجز الذي يفصل التزامات الكاتب الخاصة ينهار تحت وقع حركة مزدوجة تتسم بتسييس الخطاب من جهة وتحميل الأدب والفن مسؤولية من جهة أخرى.

سومر الهنداوي

هذا السعي إلى إعادة تسييس الخطاب الأدبي والفني منح العمل الفني قوة فاعلة، ولكنه عرّضه في الوقت نفسه للنقد، إذ صار الكاتب مسؤولا مباشرا عن عمله وما يحويه، يحاسب على مضمونه حتى بمفعول رجعيّ كما حصل لمارغريت ميتشيل في أميركا، ولغابرييل ماتزنيف في فرنسا، وبات الخوف من نشر مضامين مؤذية واحتمال إساءة الأعمال الفنية إلى بعض الحساسيات علامة على عودة الالتزام في الجدل الاجتماعي، حتى أن بعض دور النشر في أميركا أصبحت تعتمد على قراء يتعقّبون كل إهانة تجاه الأقليات، ولو غير متعمّدة، حيث تتولّى هذه المجموعات التي تُعرَف بالقرّاء الحسّاسين (sensitivity readers) تصيّد الكليشيهات الثقافية قبل النشر، وجارتْها الجامعات في تنبيه الطلبة إلى مضامين بعض المؤلفات الكلاسيكية التي قد تكون صادمة. ولئن حيّا عدد من النقاد هذا المسعى بدعوى أنه سيرفع الغبن عمن تمّت الإساءة إليهم، ويمنع تواصل ازدرائهم وتحقيرهم، فإن آخرين رأوا فيه شكلا جديدا من أشكال الرقابة، سيضيّق الخناق حتما على الكتاب، لأنه سيكون أشبه بـ"فارماكون" أدبيّ، يحمل من السّمّ قدر ما يحمل من ترياق.

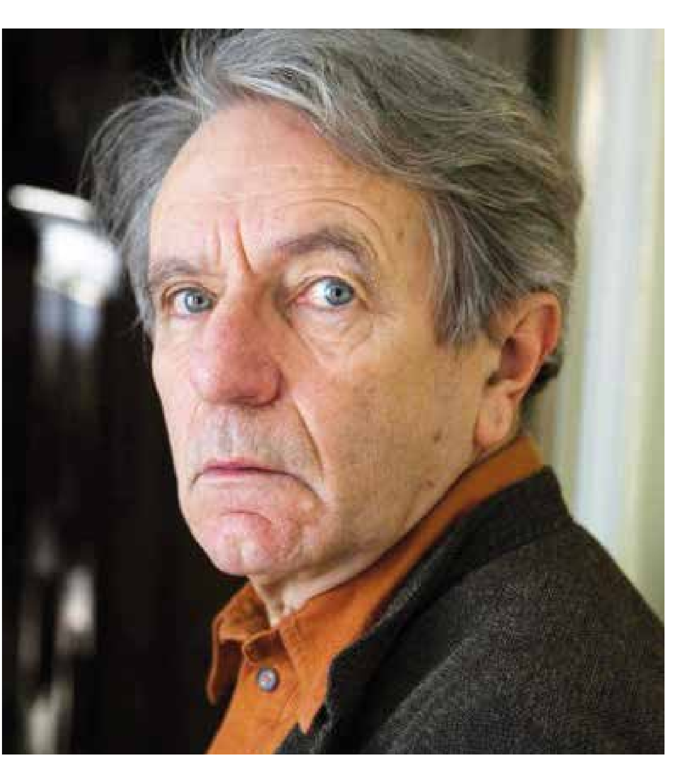
وأيّا ما يكن الموقف، من الأعمال التخييلية أو غير التخييلية، ومن شبكات التحليل الموروثة عن الماركسية، فلا مناص من الإقرار بظهور مقاربات سياقية تفضل كتابة الواقع بكل تجلياته على الأصناف التجريدية للمعارك النظرية القديمة، فسياسات الأدب المعاصرة تحركها تساؤلات ملموسة عن الهويات الثقافية، التي تجسّمها أجساد تعترف بجروحها، وأعمال وُضعت كأجهزة تفتّح وانعتاق لكتّاب آثروا الالتحامَ بقضايا الفئات التي تُغتَصب حقوقها وأجسادها، والاستنادَ إلى علمي الاجتماع والأنثروبولوجيا أكثر من استنادهم إلى القوالب النظرية، والقَطعَ مع أيديولوجيا الاستقلالية الجمالية والالتزامِ الحزبي معًا. فقد اختار الجيل الجديد ألا يقتفي سيرة السابقين، فحاد عن صورة الكاتب الملتزم بمفهومه القديم أو الكاتب المنغلق على نفسه داخل برجه العاجيّ، ولم ينظر إلى الأدب كقوة تقدّم أو دراما لغوية، بل تبنّى رؤية براغماتية لأنماط انخراط الكاتب وقدرة خطابه على تغيير الواقع، رافضا الأنسنة المجردة و"عهد الشّكّ" الذي دعا إليه منظّرو الرواية الجديدة.

فمن مشاغل هذا الجيل لدى اليساريين المطالبة بالعدالة البيئية والاجتماعية والنضال ضد التعتيم التاريخي والجغرافي ورأب الصدع الذي أحدثته مرحلة ما بعد الكولونيالية والتحسيس بعنف الرأسمالية وتسليع العالم والاهتمام بقضايا الأقليات والدفاع عن المهاجرين، فيما تنحصر مشاغل اليمينيين في التعبير عن مخاوفهم مما يهدد الهوية القومية، كما يفعل ميشيل هويلبيك وإريك زيمّور وألان فلكنكراوت وروني كامو، ومساءلة



ألكسندر جيفن - السياسات الأدبية اليوم تدافع عن سلطة الكتابة وعن القراءة الفردية


نتالي كينتان - الأدب يفكّك السردية السياسية والخطابات الإعلامية ويَدحضها


جاك رانسيير – أوصاف الأدب للواقع، رغم تناقضها، تعمل لصالح الديمقراطية


إدوار لويس - الرواية أداة لتحليل الحقل الاجتماعي وإسقاط الهيمنة الرمزية


إريك فويار – الرواية تأمّل في الأنماط المعاصرة للتفاوت الاجتماعي

الديمقراطية المعاصرة دون الطعن في مبادئها. وفي كلتا الحالتين، يعبر الكتاب عن الدور الديمقراطي للثقافة.

ولكن، ما هي الأسباب التي يقدّمونها عن الجدوى الديمقراطية للأدب حسب التصور الاجتماعي والسياسي الذي يسود منذ مطلع هذا القرن؟

إن اللجوء إلى الأدب في الجدل العام قديم قدم الأدب نفسه، إذ رافق تَصوّره الحديث مولدَ الديمقراطية الليبرالية، حيث كان ظهور فكرة الاستقلالية السياسية للمواطنين موازيا لاستقلالية الحكم الجمالي. فمن قضية دريفوس إلى حرب الجزائر، كان للرواية دور الكشف والهتك من أجل تحليل الحقل الاجتماعي وإسقاط الهيمنة الرمزية، سواء في الرواية الواقعية أم في وجهات النظر الفردية، وهذا البعد لا يزال حاضرا في عدّة أعمال معاصرة، مثل أعمال إدوار لويس الذي لا يتوانى في استعمال أنماط تحليل مبسطة، كما هو الشّأن في روايته السيرذاتية "مَن قتل أبي؟" حيث يحمّل السياسيين تدهور صحة أبيه "جاك شيراك وكزافيي برتران فتّتا أمعاءه... نيكولا ساركوزي وشريكه مارتن هيرش سحقا ظهره... بينما قام فرنسوا هولاند ومانويل فالس ومريم الخمري بخنقه". وأردف في تغريدة موجّها كلامه إلى الرئيس ماكرون "أكتب كي أجعلكم تشعرون بالخجل. أكتب كي أمدّ بالأسلحة اللاتي والذين يقاومونكم".

إن بُعد الاحتجاج وقوة الراديكالية اللذين يسمان هذا النوع من الأدب، يتبديان عادة في أشكال واقعية، سواء من خلال وصف سردي لمنطقة أو جهة أو لفئة من الفئات المجتمعية. وكما هو الشأن في أعمال بعض المتوجين بجائزة غونكور في الأعوام الأخيرة أمثال إريك فويار ونيكولا ماتيو وليلى سليماني، تطرح الرواية تأمل أصحابها في الأنماط المعاصرة للتفاوت الاجتماعي، ويُنطِق كثيرٌ من كتابها المهمَّشين والمُهمَلين والخارجين عن الدورة الاقتصادية والاجتماعية، كحال سكان ضواحي المدن الكبرى والمشرَّدين والعمّال الموسميّين وصغار الموظفين، ويستعرضون أوضاع تلك الفئات بشكل درامي بهدف تحليل عالم اقتصادي متوتر، وآليات العمل في عصر التصرف الليبرالي، والأزمات البيئية، وهشاشة أوضاع المناطق الداخلية، والتبعيات الاقتصادية التي ولّدتها العولمة.

لقد أفادت رواية العصر الديمقراطي في القرنين التاسع عشر والعشرين معارك التفتّح والتحرّر. أما الرواية المعاصرة، فبرغم افتقارها لقواعد تنظيرية، وعجزها عن تقديم حلول كبرى، فهي تواصل مهمّة التحذير ولفت الانتباه من خلال وضع علاقاتِ قوى وصراعٍ طبقيّ جديد فرضته النيوليبرالية. وفي وقت باتت فيه القوى الغربية تشعر أن هيمنتها المطلقة مهدّدة، وأن الثورة الراديكالية المباغتة التي تقلب الأوضاع لم تعد سوى حلم نوستالجي، يندرج هذا النقد الأدبي للمنظومة ضمن الجدل الديمقراطي ويَلقى احتجاجُ الكتاب تأييدا من المؤسسات، وخاصة المدرسة، في لعبة تبادل أدوار مقنّنة.

إلى جانب الأنموذج الإدراكي الذي يجعل من الأدب نمط وصول إلى الحقيقة العميقة للعلاقات والبنى في السرديات الحديثة، تمكن الإشارة إلى الوظيفة النقدية التي تحملها اللغة الأدبية نفسُها، وقد تبنّى بعض الكتاب الجدوى الديمقراطية لوظيفتها الانزياحية وتجريد الخطاب، فهم يؤمنون أنّ بالكتابة يفكّك الأدبُ السردية السياسية والخطابات الإعلامية ويَدحضها، كما يتبدى في نصوص كتاب يُحسبون على اليسار، أمثال نتالي كينتان وإيمانويل بيرير وسندرا لوكبير، وقد ساروا في ذلك على نهج شكلانية مارغريت دوراس، وما بعد حداثة جورج بيريك، فهم يتبنون التجريب اللغوي على نحو يخالف "كلمات القبيلة" بعبارة مالارمي، ويطمحون في الوقت نفسه إلى تغيير سياسي. هذا الموقف، المتناقض في الظاهر، نظّر له رولان بارت حين دعا إلى إيتيقا الشكل وسياسة التجريب الأدبي في الآن ذاته، ووجد من الكتاب من جسّد تنظيره مثل فيليب سولرس وبيير غيوطا، فهم لا يرون فارقا بين ضرورة بلوغ الديمقراطية وبين إنتاج جمالي لا يتهيّب صعوبة المقروئيّة إلى حدّ الغموض والتعمية، لأن الثورة الحق بالنسبة إليهم مدارها الكتابة، وهو الموقف الذي نجده اليوم في خطاب عدّة كتّاب. بهذا المعنى لم ير بعضهم مفارقة في اعتبار الشعرية أمرا سياسيا، كما صرّح الشاعر جان ميشيل إسبيتاليي، الذي عرّف الشعر بكونه جنسا "أدبيًا غير قابل

للخضوع".

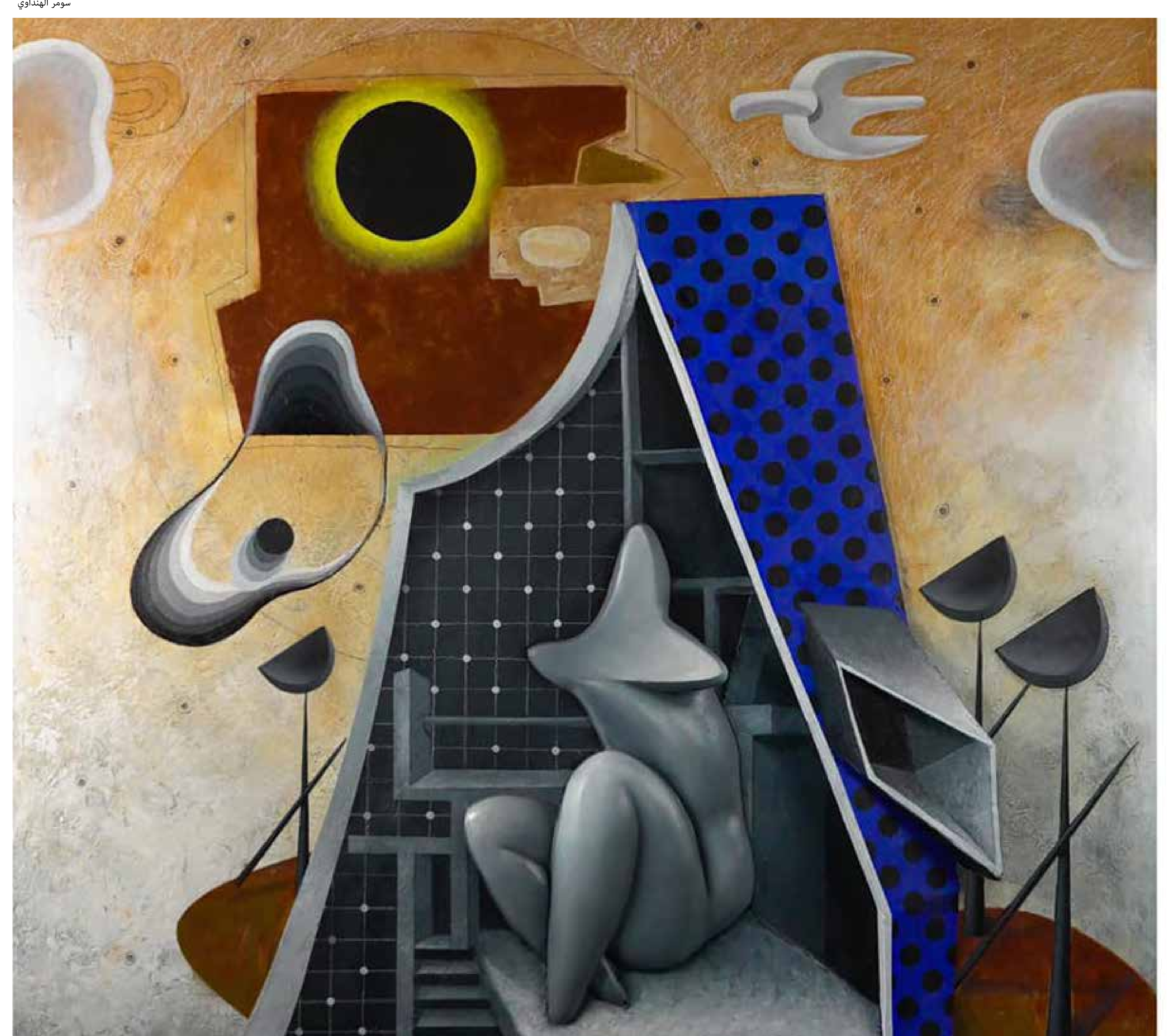
لقد أدّى انفصالُ الأدب في القرن التاسع عشر عن الرهانات الأخلاقية والاجتماعية للفضاء المشترك، وإيثارُ بعض الكتاب ممارسة الفن للفن، وتحوّلُ إقصائهم الاجتماعي إلى نوع من المُلكية الرمزية في العالم، إلى عزلة قطعتهم عن المدينة، بالمفهوم الأفلاطوني للكلمة، فلم يعد الكاتب يساهم فيها إلا بممارسة سياسة الانفصال والانسحاب، وبعض الاستفزازات الخارجية. بيد أن الانغماس في اللغة بوصفها عالَما مكتفيًا بذاته، وقع تبنّيه سياسيا، وقد بيّن الفيلسوف جاك رانسيير أن الدور الجوهري للمقترح الجمالي يذكّر من جهة استقلاليته بغياب التحديد المسبق لما أسماه "تقطيع المُرهَف"، أي الطريقة التي نقسّم بها الزمن والفضاء وأنماط النشاط وأنواع المؤسسات، ويؤكد أن الأدب يواجه أوصافا للواقع مشروعة كلّها رغم كونها متناقضة تعمل لصالح الديمقراطية، وأن الاشتغال على الشكل يسمح بإدماج الواقع في تمثله الأدبي خارج التراتبيات التي تضع وجها لوجه الأشياء أو الأشخاص الذين يُفترض أنهم جديرون أو غير جديرين بالتمثّل؛ أما الاشتغال على الأسلوب، فهو ليس قيمة يحتكرها اليمين حسب التقاليد وقُربِ الكتّاب من السلطة، بل هو خاصية من خصائص اليسار الأدبي، إضافة إلى الاهتمام بمن لا صوت لهم.

ويلاحظ رانسيير أن النظريات المعرفية واللسانية للفعل السياسي للأدب، الموروثة عن الماضي، لا تزال حاضرة في الحقل المعاصر، ولكن هذا الحقل يشهد أيضا بروز أشكال أخرى لنشر الفضائل الديمقراطية للأدب، وإن كانت تلحّ على وظيفة الاندماج والربط، بدل الانعزال والنقد. ذلك أن استقلالية الأدب كانت قيمة تَحرُّر من السلط السياسية المستبدة وأنماط تنظيم العمل العمودية والمنظومات العائلية القسرية، ولكن في المجتمعات الليبرالية المعاصرة، التي تعرّض كل فرد إلى مخاطر العزلة والانفصال، صار المطلب السياسي الذي يمارس على الأدب وعلى الفن بوجه عامّ مطلب صِلة. هذا الانقلاب يساهم في فهم مستقبل الأدب المعاصر، وخطاب تدخله في المجتمع الذي يتوجه إليه، لأنه يكيف منعرجا نموذجيا يجعل الأدب تجربة ورؤية للعالم في الوقت ذاته، وأداة تحرر، فرديّ أولا، ثم اجتماعيّ بفضل عدوى القراءة.

ولكن من العبث حصر السياسات المعاصرة للأدب، كما يقول مؤرخ الأفكار ألكسندر جيفن، فالتحاليل الإثنولوجية أو السوسيولوجية لظروف وخطابات تَملُّك الهويات والتحرر، وتسريد الهيمنة، ونشر التخفّي كنمط مقاومة وتفكيك مناهض لتسلط الخطابات، وكذلك ترويج أعمال يوتوبيا أو ديستوبيا، كلها تشترك في واقع جديد، وهو أن السياسات الأدبية اليوم، إذ تخلت عن كل هيمنة أبوية وكل خطاب فوقيّ، وأدانت ولا تزال عدم مشروعية من يحتكرون الكلمة، تدافع عن السلطة الفعلية للكتابة وعن القراءة الفردية بوصفها ممارسة حقيقية لحياة ديمقراطية تقوم على الاهتمام بتعدد أشكال الحياة وصدقية التعبير عنها، حتى يمكن التصدي لصعود الديماغوجيات والخطابات المتسلطة.

كاتب من تونس مقيم في باريس

سومر الهنداوي





هيثم الزبيدي

استدراك متأخر:

رسالتي إلى الماضي أم إلى المستقبل؟

قبل أيام مرّت عليّ مقالة قديمة لفنان تشكيلي عراقي راحل. كتبها عام 2004 يخاطب فيها نفسه. لا يخاطب ذاته الحالية، بل تلك الذات الشابة التي تركها منذ عقود. فهمت لاحقا أنها كانت مقالة في عدد خاص من مجلة ثقافية كتب فيها عدد من المثقفين والفنانين لذواتهم الشابة. لم تكن المقالة عميقة، لكن فكرتها كانت هي العميقة. ماذا نكتب لأنفسنا لو أتيحت لنا فرصة الحديث إلى ذلك الشاب وتلك الشابة بعد مرور السنين؟

سيقول البعض إن أكثر ما سيضج لدينا لنكتبه هو "الاستدراك المتأخر". قائمة تحذيرات من الزلات التي تنتظرك في الطريق أو المنعرجات غير المناسبة في مسار الحياة. أغلب هذه المطبات غير مهم. الأكثرية يعيشون حياة سوية، وقلة القلة من الممكن أن يقرأوا مقالي هذا وهم في السجون. تلك المطبات لم تعرقل مسيرة الحياة إذن، فما الفائدة من قائمة التحذيرات؟ في النهاية من يريد أن يعيش على وقع برنامج يبدو وكأنه معد سلفا حتى لو كان قد أتى من المستقبل، أو للدقة وصل إلى الماضي من الحاضر؟

أظن أن الاستدراك المتأخر أنسب لاستقراء المستقبل منه لمراسلة الماضي. لو كنت مقامرا، قد يفيد هذا الاستدراك. ستفلس الكازينو فورا لأنك تعرف أرقام طاولة الروليت مقدما وستراهن عليها. ستربح من كل مراهنة على مباراة كرة قدم أو سباق خيل. لكن لا الحياة مقامرة ولا هي بمضمار سباق. سباقات الحياة من نوع آخر.

هذا على المستوى الشخصي. لكن الأمر يختلف عندما يراسل المثقف نفسه. المثقف مسؤول، لا عن نفسه فقط، بل عمّا يكتبه من أفكار للناس. مرّ علينا مثقفون تبدّلوا بين الشيوعية والقومية الناصرية والقومية البعثية والخمينية وتلونات الإسلام السياسي والأميركانية. إذا كتب استدراكه المتأخر، فأيّ شاب من نفسه يراسل، الشيوعي أم الناصري أم البعثي أم الطائفي أم المتأمرك؟ أم أن يكون هذا الاستدراك ملامة للذات أو أن ينصحنا بأن نشطب كل تلك الأفكار من عالمنا ونقول: ولا واحدة منها لها معنى.

عندما يتحوّل الاستدراك المتأخر إلى جلد للذات فلا حاجة لنا به. هذا النوع من التفكير هدام. إذا مارسه السياسي كارثة. الزعماء في العموم ليسوا بوارد الاعتذار عن الماضي. هل تتخيل جورج بوش أو توني بلير يعتذران عن حربي أفغانستان والعراق؟ هل بوارد أن يندم جو بايدن عن سحب قواته من أفغانستان وإعادة تسليمه البلد إلى طالبان؟ كيف ستثق الشعوب بقرارات قياداتها في المستقبل لو جاءت قيادات بعد سنين لتعتذر عن قرارات الحرب والسلم، أو الاقتصاد والتنمية والصحة والتعليم؟ في كثير من الأحيان يكون هذا الاستدراك خدعة لفظية يحتمي من ورائها السياسي. خذ مثلا "لو كنا نعلم" التي قالها زعيم حزب الله حسن نصرالله بعد حرب 2006. هل تعلّم هو نفسه من كلامه أيّ شيء؟ تبريرات تقود إلى تبريرات أسخف. تصوروا نصرالله يراسل نفسه. كم من الأقوال المنسوبة للأئمة سيستدعي ليبرّر ما أوصل إليه لبنان؟

مسيرة الحياة هي مسيرة بناء الوعي. أنظر إلى الطفل كيف يمد يده إلى شيء مؤذٍ وكيف يتعلم ألاّ يكرر الخطأ. الطفل يراكم وعيه بمحيطه فيستنتج، من دون مدرسة أو تعليم، أين تكون مكامن الخطر. إذا أخذته الحماقة إلى تكرار الخطأ مرة، فإنها لن تأخذه إلى تكراره مرتين. وعلى مسطرة الطفل يحتاج مثقفنا أن يقيس. كم يستطيع أن يراكم من وعي، وليس كم يستطيع أن يستذكر ويندم أو أن يتمنى لو لم يفعل أو يكتب. الوعي هو رسالة المثقف للمجتمع وليس الندم.

رسالتي إلى ذاتي ستكون في استذكار المحطات. محطات كثيرة وليست على مستوى أرضي واحد. أو كما يحب أن يصفها صديق بأنها مثل الركوب في عربات الرولركوستر الأفعوانية في مدينة الألعاب: صعود مترقب وهبوط يقطع الأنفاس ولفّات تقود إلى دوران. سأقول إنها كذلك مع محطات، وبعد كل توقف في محطة ينتظرك تصميم جديد محير للعبة الأفعوانية المثيرة. لا شيء تندم عليه ولا استدراك متأخر. حاضر كله تحديات، ومستقبل أجمل ما فيه أنه مجهول ■

كاتب من العراق مقيم في لندن